REVUE
DE
MUSICOLOGIE



TOME LVI – 1970 – N° 2

TOME LVI 1970, N° 2

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Alan CURTIS : Musique française classique à Berkeley. Pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, La Barre, etc.

Edward LOCKSPEISER : *Frères en art*, pièce de théâtre inédite de Debussy.

R. DELAGE & F. DURIF : Emmanuel Chabrier en Espagne.

MÉLANGES

Jean-Louis VAL : Une détermination de la taille des cordes de clavecin employées en France au XVIIIe s. — Marcelle SOULAGE : Les avatars d'un Prix Rossini en 1889. — Denise JOURDAN : Sur des instruments attribués à tort au IXe s. byzantin.— A propos de la théorie babylonienne.

BIBLIOGRAPHIE. — NOUVELLES MUSICOLOGIQUES.
SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ.

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, Paris-IIe,

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 25 F par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 38 F pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 500 F une fois versés pour les membres donateurs (760 F pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (2, rue Louvois, Paris-IIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **22** F. — Étranger : **27** F.
Abonnement (un an) France : **31** F. — Étranger **38** F.

MUSIQUE CLASSIQUE FRANÇAISE A BERKELEY

Pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, La Barre, etc.

La bibliothèque musicale de l'Université de Californie à Berkeley s'est développée depuis quelques années, sous la direction du Professeur Vincent Duckles, jusqu'à devenir l'une des plus importantes de son genre dans le monde. Ses collections de plus de 80.000 volumes, 35.000 enregistrements et 5.000 microfilms sont placées dans des locaux spacieux et attrayants, ouverts au public, et qui donnent sur une partie du campus, calme et boisée, connue sous le nom de « Faculty Glade ». La bibliothèque est particulièrement riche dans le domaine lyrique car on y a rassemblé au cours des années plusieurs collections privées de livrets et de partitions, dont l'une des plus récentes est la superbe bibliothèque de musique de théâtre en grande partie française, de feu Alfred Cortot. Dans l'ensemble ses documents les plus précieux, y compris plusieurs centaines de manuscrits, demeurent en grande partie inconnues du monde musicologique, car il n'existe pas jusqu'à maintenant de catalogue imprimé [1]. C'est le but de cet article d'attirer l'attention des chercheurs français sur quelques-unes des acquisitions récentes les plus importantes en manuscrits français des XVII[e] et XVIII[e] siècles [2]. Une collection est particulièrement frappante parmi ces manuscrits : il s'agit d'une série de 11 volumes, reliés de façon

---

1. Un seul catalogue a paru, par Vincent Duckles et Minnie Elmer (Berkeley 1963). D'autres sont en préparation. Des volumes futurs du RISM donneront quelques indications sur les collections de la bibliothèque. Un répertoire d'ordinateur concernant une collection spéciale de plus de 4.000 livrets italiens de 1600 à 1950 a été préparé, mais ce travail n'est pas encore disponible pour la distribution.

2. Les étudiants dans ce domaine seront peut-être intéressés d'apprendre que des aides financières importantes, comme les bourses du mémorial Alfred Hertz et d'autres, sont disponibles pour les étudiants étrangers désirant poursuivre des études supérieures à Berkeley.

semblable, et dont les différents contenus sont presque entièrement copiés par une seule main, probablement celle du premier possesseur. Il s'identifie lui-même par trois inscriptions similaires sur la partie intérieure des couvertures des MSS. 5, 7 et 11 : pour citer celle du MS. 7 : (voir figure I) « Ce livre appartient a

Ce Livre Appartient a Monsr
De La Barre Organiste
Vaut 40^{lt}

Fig. 1.

Monsr / De La Barre organiste / Vaut 40^{lt} » (livres tournois). Comme il n'est jamais indiqué de prénom, la question provoquante qui vient d'abord à l'esprit est : de quel membre de la fameuse famille de la Barre s'agit-il ? Simone Wallon [1] ne compte pas moins de neuf musiciens dans la famille Chabanceau de La Barre, dont quatre au moins étaient organistes. Pierre (IV) est le dernier membre connu du clan. On sait qu'il fut luthiste, théorbiste, et joueur de basse de viole mais pas organiste. De plus il mourut en 1710 et aurait difficilement pu avoir copié les œuvres de Couperin et Dandrieu contenues dans le MS. 11, beaucoup plus difficilement encore les sonates anonymes du MS. 10, qui semble être d'un style encore plus tardif. Michel de La Barre, apparemment sans rapport avec la famille Chabanceau de La Barre, vécut jusqu'en 1743. Mais il était flutiste, et non organiste, et son écriture, comme nous la montre un « Mémoire sur les musettes et hautbois », bien que ressemblant à celle de notre mystérieux organiste, ne paraît être identique [2].

Nous nous trouvons ainsi en face de ce paradoxe : avec un nombre si important de « de la Barre » musiciens connus parmi lesquels choisir, nous nous apercevons que cette importante bibliothèque de 11 volumes n'a appartenu à aucun d'entre eux mais à un « organiste » totalement inconnu ; cependant le fait le plus curieux est peut-être encore que, parmi l'énorme répertoire que comprend

---

1. Cf. l'article « La Barre » dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.*

2. Je suis redevable au Professeur et à Mme Charles Cushing, d'avoir, pour moi, consulté ce document (*Maison du Roi* O^{1} 878) aux Archives Nationales, Paris. Il a été publié par J.-G. Prod'homme dans *Écrits de Musiciens* (Paris, 1912, pp. 242-245).

cette collection, il ne se trouve pas une seule pièce de musique d'orgue (se distinguant de la musique de clavier, qui semble surtout être pour clavecin). En fait une large majorité de cette musique est profane. Seuls les MS. 8 et 9, et une partie du MS. 6 contiennent des motets. Le MS. 8 consiste uniquement en des copies d'œuvres imprimées de Campra, et beaucoup de motets du MS. 9 sont également déjà connus d'après les volumes imprimés de Bernier, Brossard, Lochon, etc. Mais il y a aussi quelques pièces uniques : 22 motets intéressants de Pierre Berthet dans le MS. 6 (dont 16 sont malheureusement dépourvus de basse continue), et, dans le MS. 9 un *Hodie Ignatius* de (Charles ?) Hébert, suivi immédiatement d'un *Quae est Ista,* « Mottet pour la Présentation de la Ste Vierge par le Sr De La Barre, 1718 » (voir figure 2 a). Contrairement

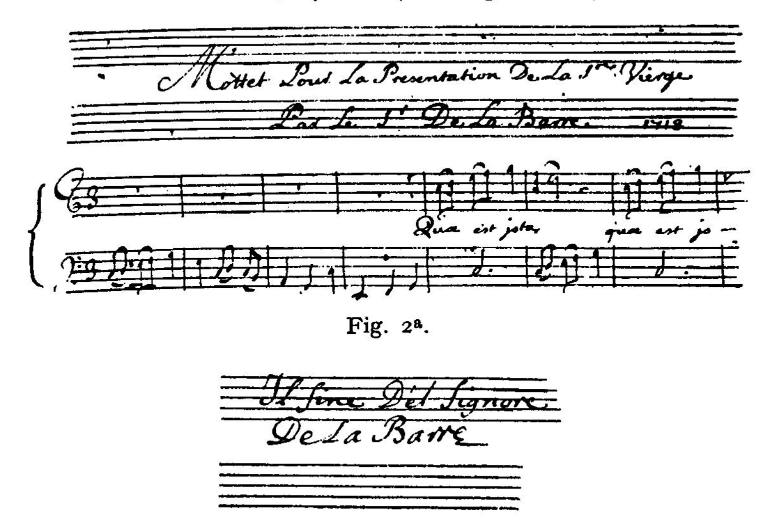


Fig. 2a.

Fig. 2b.

aux autres motets, celui-ci comprend une signature supplémentaire « De La Barre » à la fin. Plus loin dans le même ms. apparaît un *Exurge Domine* pour tenor solo avec l'inscription finale « Il fine del signore De La Barre » (Voir figure 2 b). Étant donné que c'est là le seul usage d'italien dans toute la collection, il semble probable qu'il s'agit d'un trait d'humour du compositeur-copiste lui-même.

A en juger d'après ces deux motets, notre De La Barre n'était pas un compositeur de premier plan. Cela explique peut-être la rareté de ses propres compositions parmi les nombreuses œuvres

qu'il copia. Seule une autre œuvre est attribuée à « Mr De La Barre », et c'est l'air à boire (MS. 11, p. 131) : « Deux amants, deux Climènes, et cinq ou six bouteilles pleines » (voir figure 3). Il témoigne d'une inspiration nettement plus considérable que les deux motets ; peut-être le talent réel de De la Barre, en dépit
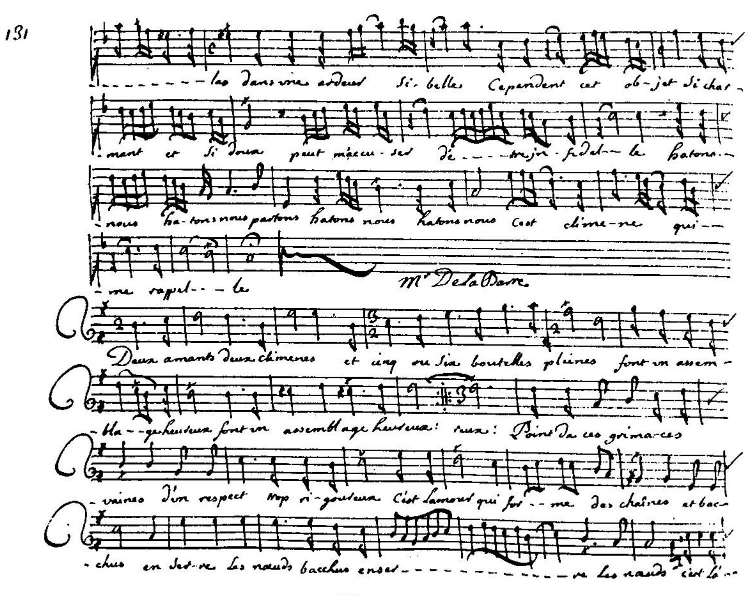


Fig. 3.

de sa profession d' « organiste », se trouve-t-il dans sa musique profane. Cela permet d'envisager l'éventualité que quelques-uns des nombreux airs signés De La Barre dans les différentes collections imprimées du XVIIIe siècle puissent être de lui plutôt que de Michel de la Barre, comme on l'admet généralement. Entre 1701 et 1789 les œuvres de « La Barre », « de Labarre », etc. apparaissent dans des douzaines de publications [1] bien que disparaissant, curieusement, pendant les années 40 et 50. Mais il est rarement spécifié « M. de la Barre », et même dans ce cas nous ne pouvons être surs qu'il s'agit de Michel plutot que de notre « organiste » inconnu.

La numérotation des volumes n'est pas d'origine, mais a été ajoutée par l'auteur, strictement basée sur l'ordre chronolo-

1. Cf. index (p. 442) in RISM, *Recueils Imprimés, XVIIIe siècle* (München-Duisburg, 1964).

gique de leur contenu. L'écriture subit quelques transformations visibles, comme on pouvait s'y attendre dans une collection aussi importante, évidemment copiée au cours d'une longue période ; cependant elle reste, dans l'ensemble, uniforme. Les MSS. 1 et 4 ont de nombreux détails de calligraphie en commun, et il se peut, en fait, qu'ils aient été copiés les premiers. Puisque, dans ce dernier, on a indiqué pour *Thésée* la date de la reprise de 1688 (au lieu d'indiquer celle de la première : 1675) ; et puisque cette date est la plus précoce qui soit vraiment donnée de la main de De La Barre, il est possible que la collection n'ait pas été commencée avant cette année, et que les autres opéras de Lully aient été copiés par la suite, soit au hasard, soit en liaison avec des reprises ultérieures. La plupart des partitions sont abrégées, donnant seulement la première ou les deux premières lignes (même pour les parties de chœurs), avec la basse continue. Ceci était habituel à l'époque, et de telles partitions étaient appelées « partitions en trio ». Il faut également remarquer que les parties vocales et instrumentales de la même œuvre étaient copiées séparément (même les ritournelles !). Ces partitions étaient-elles destinées aux répétitions ? A quoi pouvaient-elles servir à notre organiste ?

Mis à part les motets uniques des MSS. 6 et 9, et trois sonates rococo, charmantes mais plutôt légères, du MS. 10 qui semblent être conçues pour violon et basse continue, toutes les autres pièces uniques importantes, surtout des œuvres pour clavecin, se trouvent dans les MSS. 6 et 11. En effet le MS. 11 nous fournit (pp. 221-3) une belle ouverture d'un certain « Mr Suffret » (voir figure 4), dont on ne connaît rien, si ce n'est qu'il est l'auteur d'un volume de *Motets à I, II et III voix avec la basse continue*, publié par Ballard en 1703. La même source (pp. 207-212) nous fournit aussi quatre pièces uniques — allemande, courante et gavotte en Do maj. et un rigaudon en Sol min. de Claude-Rachel de Montalan (1646-1738), compositeur-organiste dont on croyait jusqu'à présent la musique totalement perdue. Il peut maintenant défendre sa position dans l'histoire de la musique française, alors que, précédemment, on se souvenait seulement de lui comme du mari de la fille unique de Molière. Actrice que son propre talent rendit célèbre, elle fut décrite par Titon du Tillet [1] comme : « distinguée par son propre mérite et par la beauté et l'agrément de son esprit ; mais (elle) ne jouit pas d'une fortune opulente. » Elle

1. *Le Parnasse françois* (1732), p. 318.

épousa Montalan en 1705. Il fut organiste de Ste-Madeleine-en-la Cité et de Saint-André-des-Arts de 1669 à 1715. Le joueur de viole Rousseau relate en 1688 que Demachy et Robert de Visée jouèrent dans un « concert qui se faisait en ce temps là tous les mardis chez Monsieur de Montalan, où j'accompagne ordinairement... »[1].
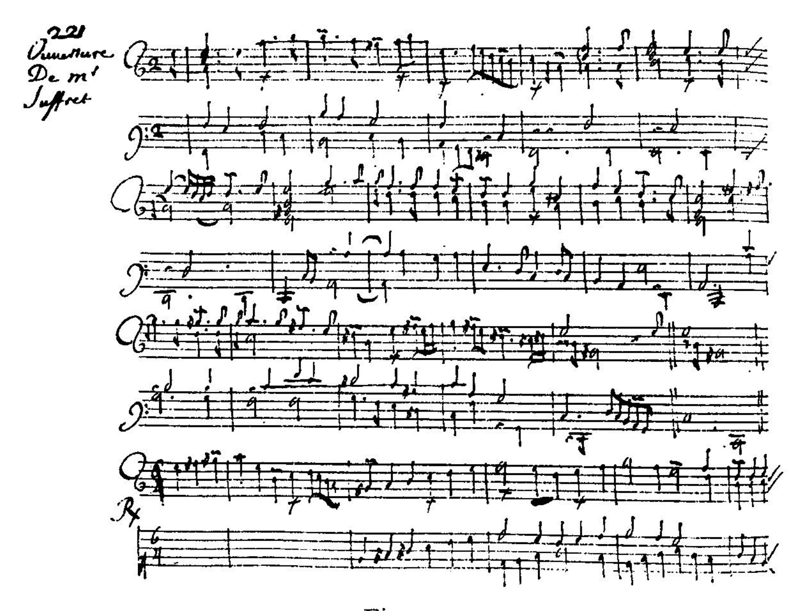


Fig. 4.

Il est probable que « Badine » de Marchand (p. 215) est également une pièce unique, mais comme une édition vraiment complète de la musique pour clavecin de Louis, ainsi que de celle des autres Marchand, manque malheureusement, il est difficile d'en être sûr. Des pièces non publiées restent cachées dans les bibliothèques étrangères — à Schwerin et Vienne, par exemple — aussi bien qu'en France.

La musique pour clavier du MS. 6, qui comprend trois suites, est sans indication d'auteur. Cependant on peut identifier sept pièces ; elles appartiennent au *Premier Livre* (1677) et au *Second Livre* (1786) des pièces pour clavecin de Nicolas Lebègue. Les deux premières, un prélude non mesuré et une allemande semblent être

1. Cf. François Lesure, « Une querelle sur le jeu de la viole en 1688 : J. Rousseau contre Demachy », dans *Revue de Musicologie*, XLVI, 1960, p. 196.



Mademoiselle de Menetou,
fille de la Duchesse de La Ferté.

des premières versions développées ou modifiées par la suite pour la publication. Les autres pièces d'un style très semblable, sont probablement aussi de Lebègue, bien qu'elles ne furent jamais publiées.

***

Une autre source de pièces anonymes très probablement attribuables à Lebègue est la dernière partie de MS., qui comprend le contenu entier de son *Troisième livre d'orgue* (ca. 1685). On a presque l'impression que le supplément de la fin avait été recueilli en vue d'être également publié, car il est nettement disposé en cinq groupes, chacun dans un ton différent, de quatre mouvements chacun, et commençant chacun par une pièce basée sur un chant bien connu.

Une disposition semblable mais moins systématique, fut suivie par l'élève de Lebègue, Nicolas de Grigny, vers la fin de son *Premier Livre d'Orgue* (1699). L'auteur se propose de publier cette attrayante collection de musique d'orgue, ainsi que toutes les pièces uniques de clavecin de Berkeley dans un proche avenir.

Il peut être intéressant de mentionner, incidemment, à propos de Lebègue, une autre source pour ses pièces de clavecin, qui semble avoir échappé aux chercheurs français ; le MS. Schwerin (voir les abréviations ci-dessous). Bien que beaucoup de ce qu'il contient ait été catalogué par Kade comme anonyme, il comprend, en fait, une grande partie du *Second Livre* de Lebègue (1687), aussi bien que des pièces, dont quelques-unes uniques, de Dandrieu, Marchand, etc...

***

Outre Suffret et Montalan, il y a un troisième compositeur français peu connu dont les œuvres se trouvent à Berkeley : Mademoiselle de Menetou, Françoise-Charlotte de Senneterre, fille de la Duchesse de la Ferté (voir hors-texte). Bien que totalement inconnue des ouvrages de références musicaux, elle figure pourtant dans plusieurs mémoires du siècle de Louis XIV. Selon le *journal du Marquis de Dangeau* pour le jeudi 18 août 1689 [1] : « Madame la Dauphine continue à se mieux porter. Il y a eu ce soir un concert chez elle, qui l'a fort divertie. Mademoiselle de Menetou, qui n'a que neuf ans, y jouoit du clavecin. Le roi s'y est fort amusé, et a trouvé la musique délicieuse ».

1. Vol. 2, 1854, p. 450.

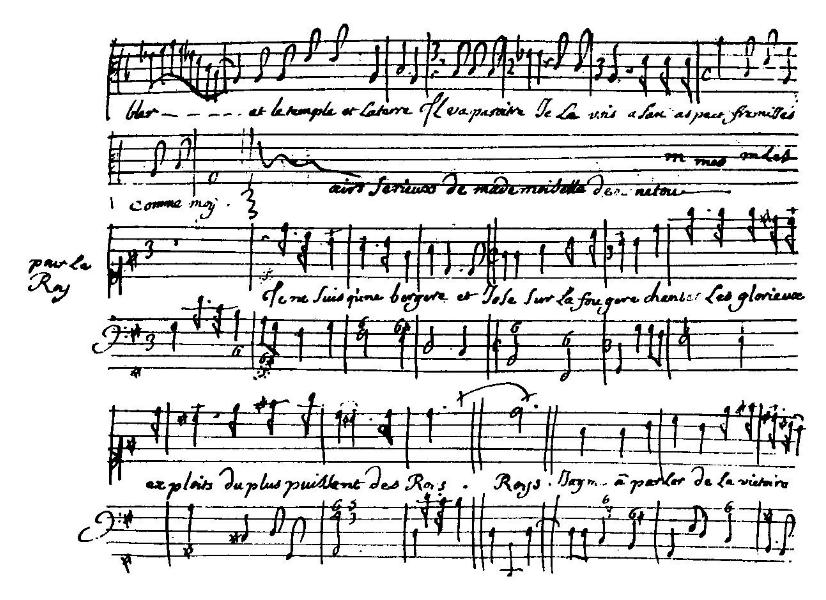

comme moy.
par le Roy
Je ne suis qu'une bergere et J'ose sur la fougere
Les glorieux
exploits du plus puissant des Rois. Rois.

Fig. 5[a].

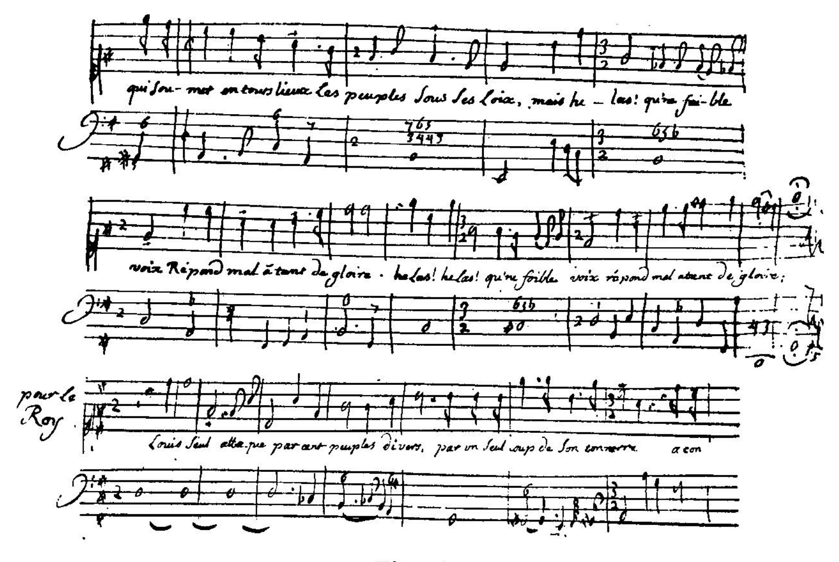

qui sou- met en tous lieux les peuples sous ses loix, mais he - las: qu'une foi-ble
helas! helas!
par le Roy

Fig. 5[b].

Au milieu d'un manuscrit plutôt médiocre par ailleurs, rempli d'arrangements anonymes pour clavier d'extraits d'opéras de Lully, se trouvent six « airs sérieux de Mademoiselle de Menetou »[1]. Les deux premiers sont « pour le Roy » (voir fig. 5ª et 5ᵇ), le troisième « pour Monseigneur » (c'est-à-dire le Dauphin), célèbre l'horrible dévastation du Palatinat, dans les alexandrins, plutôt froids, que voici :

« Plus jeune qu'Alexandre et plus vaillant que luy,
Plus grand, plus prudent, et plus sage
Sans remplir l'univers de sang et de carnage
Vous en triomphez aujourd'hui.
Heros, tout suit vos loix dès qu'on vous voit paroitre,
L'aigle éperdu s'en fuit devant vos estandarts,
Et sur les bords du Rhein que vous passez en maitre,
Vostre nom seul fait plus que n'ont fait les Cesars »

Comme le texte est d'une actualité évidente pour l'été 1689, il semble probable que ces six airs furent effectivement chantés par Mlle de Menetou, s'accompagnant elle-même au clavecin devant le Roi Soleil à l'occasion décrite par Dangeau. On peut évidemment se demander s'ils ont été ou non composés par ce prodige de neuf ans. En tout cas, ils semblent conçus tout à fait spécialement pour cette petite fille précoce en musique et à d'autres égards. Voir, par exemple, le 6e air :

Quoy déjà petite bergère,
Vous embrasez tout dans nos champs
Vostre bouche enfantine a déjà l'art de plaire,
Et vos petits yeux fins font déjà les méchants,
Que deviendront les cœur(s) quand vous aurez quinze ans ?

Ce poème, chanté par une fillette de neuf ans, peut ne pas correspondre aux notions actuelles que l'on a sur ce qu'était un divertissement royal. Mais nous devons nous rappeler le rythme du temps. Mlle de Menetou fut élevée à la Cour par sa mère, cette Madame de la Ferté (Marie-Gabrielle-Angélique de la Mothe-Houdancourt), silhouette si pitoyable et solitaire dans les mémoires de Mme de Staal-de Launay. Elle ne vivait pas avec son mari le Duc (que Saint-Simon décrivait comme : « gai, plaisant, excellent convive, mais ivrogne incorrigible »). Le 25 mars 1694, Dangeau note : « On mande

1. Les six premiers des quinze *Airs sérieux a deux* (Paris, 1691). Les paroles des trois premiers sont de Mr de Mesange, le 4e de Mr de Saint Ussans, le 5e de Mr le Président de Montbrun, le 6e de Mr de Fieubet (exempl. à la Bibl. nat.).

de Paris que la petite Menetou, fille de la duchesse, est à l'extrémité de la petite vérole et du pourpre ». Mais elle se rétablit, et on parla tout de suite de son mariage avec le chevalier de Soissons, l'été suivant. Cependant l'affaire échoua et nous la retrouvons en décembre 1697 chez la Duchesse de Bourgogne, parmi les nobles danseurs, non seulement devant Louis XIV mais aussi le Roi et la Reine d'Angleterre. Au printemps suivant on parle encore de son mariage, et cette fois-ci il se conclut. Dans un article du 22 juillet 1698, Dangeau nous dit qu' elle « épousa, le soir à Paris, le marquis de la Carte, qui a pris les armes et la livrée de Senneterre et le nom de marquis de la Ferté. Le chevalier de La Ferté, frère du Duc, et le marquis de Senneterre, colonel de dragons, prétendent pouvoir l'obliger à quitter les armes, les livrées et le nom qu'il a pris ; mais comme le duc de la Ferté, qui y est le plus interessé, y a consenti ; on espère que cette affaire s'accommodera, d'autant plus que Monsieur, qui protège le marquis de la Carte, a la bonté de s'en mêler. »

Pour un tableau plus instructif et coloré de ce curieux mariage, nous pouvons nous tourner vers Saint-Simon [1] : « La Carte, gentilhomme de Poitou, fort mince et fort pauvre, s'attacha à Monsieur qui prit pour lui un goût, que sa figure des plus communes ne méritoit pas de celui de ce prince qui s'en entêta extraordinairement, et qui de charge en charge chez lui, le fit rapidement monter à celle de premier gentilhomme de sa chambre, et lui fit beaucoup de grâces pécuniaires. A la fin il le voulut marier. La duchesse de La Ferté avoit encore une fille qui avoit un peu rôti le balai, et qui commençoit à monter en graine [à l'age de 18 ans !]. Elle étoit fort bien avec Monsieur qui lui proposa ce mariage : elle se fit prier, et elle voulut que La Carte prît les livrées et les armes de sa fille et le nom de marquis de La Ferté. Cela l'honoroit trop pour n'y pas consentir avec joie. Mais le duc de La Ferté, de tout temps brouillé avec sa femme, et non sans cause, séparé d'elle et qui ne la voyoit point, se fit tenir à quatre, et les Saint-Nectaire encore plus, qui s'opposèrent en forme à la prostitution de leur nom et de leurs armes. Après bien du vacarme et des propos fâcheux, Monsieur apaisa tout avec de l'argent. Tous consentirent, et la duchesse de La Ferté donna une fête à Monsieur en faisant la noce. »

Il semble improbable que le mariage ait été heureux, mais nous n'entendons plus parler du couple. Seule une référence fortuite de

1. *Mémoires*, éd. A. Cheruel, vol. II, 1966, p. 168.

Dangeau au « feu marquis de la Ferté »[1] nous apprend qu'il était déjà mort en 1714.

Outre ses « airs sérieux », Mlle de Menetou a un autre titre à une renommée durable : son portrait se trouve dans le morceau d'ouverture du « 7e *ordre* » de François Couperin (publié en 1716). Il peut avoir été écrit quelques années plus tôt, pour son mariage[2] ; peut-être était-elle une élève de Couperin. En tous cas, bien que son morceau fût souvent joué au XVIIIe siècle, comme il l'est maintenant, elle-même fut bientôt oubliée. Une copie manuscrite du *Second Livre* de Couperin qui se trouve à la Bibliothèque musicale de Berkeley (voir figure 6) déforme son nom en « La Maneton ».
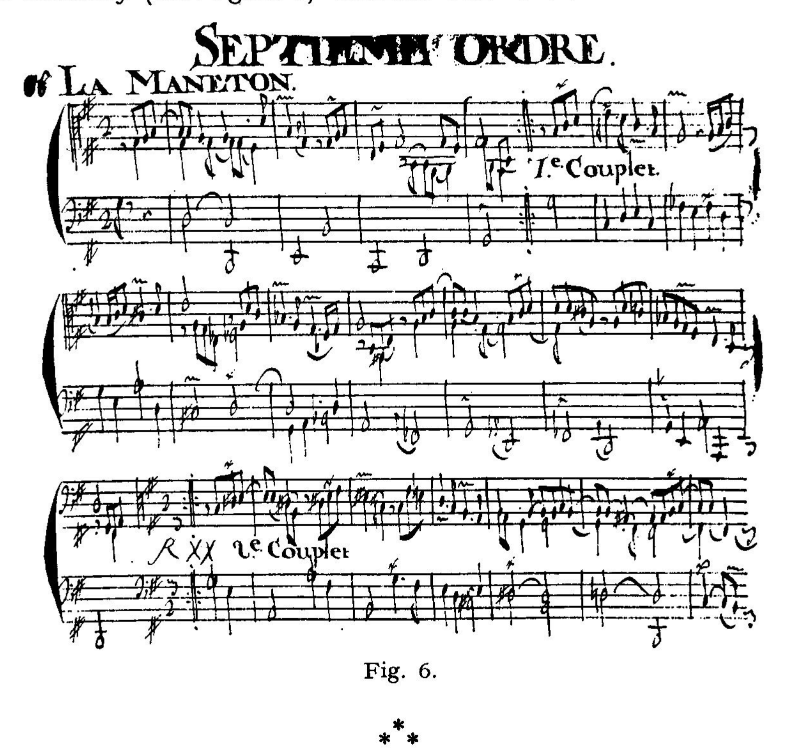


Fig. 6.

***

On trouve enfin, en dernier lieu mais non de moindre intérêt, parmi les MSS. de Berkeley, une splendide collection de musique

1. Article du 10 janvier 1714, vol. XV, 1858, p. 59.
2. Cf. DUFOURCQ, *Sourches et Luynes*, Paris, 1970, p. 7, n. 1, et 21. Voir aussi, sur les liens entre sa grand mère et Lully, la *Revue musicale*, VI, 1925, p. 91.

française pour clavecin du XVIIe siècle, que l'on peut placer sur le même rang que le fameux MS. Bauyn de la Bibliothèque Nationale.

Gravé en lettres d'or, à la fois sur le devant et le dos du beau cuir qui relie ce MS. rectangulaire se trouve le nom de Mr de Parville. Les experts ont jugé que cette gravure avec sa bordure ovale ne date pas d'avant 1760, bien que le contenu de ce volume semble avoir été copié beaucoup plus tôt et commencé aux environs de 1690. Étant donnée l'absence de signes identifiant des propriétaires antérieurs, nous avons appelé ce volume « MS. Parville », bien qu'aucun lien défini puisse jusqu'à présent être tracé entre l'origine du MS. et la famille Parville. Le premier possesseur était probablement le musicien professionnel — à en juger par sa calligraphie habile — qui copia la plupart du contenu (presque toutes les pièces jusqu'à la page 204), qui sont nettement disposées suivant leur ton. Sept autres copistes semblent avoir contribué à l'ouvrage, d'une façon moins intéressante, et ceci sur une période de plusieurs années, bien que rien n'indique d'une façon définie une date plus tardive que les années 1690.

Bien que plus petit que le MS. Bauyn et dépourvu des œuvres de Frescobaldi et Froberger (si l'on excepte une gigue solitaire de ce dernier p. 57 f) beaucoup des œuvres contenues dans la source parisienne se retrouvent dans le MS. Parville, où elles sont souvent présentées dans des versions préférables et plus exactes, avec les agréments contemporains. Le répertoire des deux sources est tout à fait semblable et comprend de nombreuses œuvres qu'on ne trouve nulle part ailleurs ; la seule pièce pour clavier connue de Luigi Rossi, aussi bien que des compositions de Chambonnières, de La Barre, Richard, et surtout L. Couperin. De plus, les deux mss. partagent parfois les mêmes erreurs, ce qui vient probablement du fait qu'ils ont été copiés sur une troisième source plus ancienne qui n'existe plus. Cette source commune doit, à son tour, être séparée du propre autographe du compositeur, par au moins une copie, à en juger par une erreur d'écriture dans le prélude de Louis Couperin qui commence le MS. Bauyn (B.-D. 1 ; C. 45). Deux custos, visiblement destinés à la fin d'une ligne furent inconsidérément copiés au milieu — faute possible pour un copiste mais certainement pas pour le compositeur, et qui est reproduite de façons légèrement différentes à la fois dans les MSS. Bauyn et Parville.

En plus des 52 pièces de Louis Couperin déjà connues d'après le MS. Bauyn mais que l'on trouve ici dans des versions généralement préférables, le MS. Parville comprend aussi plusieurs pièces

uniques de ce compositeur. Il y a une charmante gavotte (p. 25 ; C. 53), le double d'un rigaudon inconnu (p. 140 ; C. 32 A) et deux préludes non mesurés dans des tons où l'on ne connaissaît aucun prélude auparavant (do mineur et sol majeur). C'est aussi la seule source donnant de nouveaux noms à des pièces de Couperin connues : « Allemande de la Paix » (B.-D. 63 ; C. 65), allemande « La précieuse » (B.-D. 30 ; C. 34), chaconne « La Complaignante » (B.-D. 57 ; C. 63), Chaconne dit « la bergeronnette » (B.-D. 34 ; C. 38) et Prélude à l'imitation de Mr Froberger (B.-D. 6 ; C. 1). Ce dernier est probablement une référence à la « Plainte faite à Londres pour passer la Melancholie, laquelle se joue lentement avec discrétion » [1] de Froberger, qui se joue dans le même ton que le prélude de Couperin, s'ouvre sur la même progression harmonique, et comporte d'autres ressemblances générales. Couperin aurait rencontré le « pifre d'alemand », comme l'appelait Loret [2], pendant la visite que Froberger fit à Paris en 1652. Le séjour qu'il fit ensuite à Londres a été situé en 1662 par des biographes modernes qui suivent Mattheson [3]. Mais quelques lettres récemment découvertes prouvent qu'il était là dix ans plus tôt et que la cause de sa « Melancholie » était d'avoir été volé, « theils zu Wasser, theils zu landt » [4]. Sa plainte doit donc avoir été composée après sa visite à Paris et aurait pu avoir été envoyée, ou apportée au cours d'une visite faite à Couperin, peu après son retour. Le prélude de ce dernier, en hommage à Froberger, daterait ainsi des alentours des années 1653-1654.

Le MS. Parville contient aussi deux beaux et longs préludes qui bien qu'anonymes dans leur source unique, pourraient être des premières œuvres de L. Couperin. Le Ré mineur, qui ouvre la source Parville dans son état présent [5], comprend une section centrale non mesurée, avec une transition graduelle amenant à une conclusion non mesurée similaire au prélude de Couperin en sol

---

1. *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Jahrg. X/2, Bd. 21, p. 110.
2. *La Muze historique*, lettre du 29 septembre 1652 ; éd. Ravenel et de La Pelouze, I, 1857, p. 291 ; cité in A. Pirro, « Louis Couperin à Paris », dans *Revue musicale*, I, 1920, p. 133 f.
3. *Grundlage einer Ehrenpforte*, 1740, p. 87 ff.
4. Cité in Ulf Scharlau, « Neue Quellenfunde zur Biographie Johann Jakob Frobergers », dans *Die Musikforschung*, XXII, 1969, pp. 47-52.
5. Comme il n'y a ni page de garde ni nom d'auteur pour la première pièce, on peut penser que les premières pages ont été perdues. Cependant cela n'apparaît pas d'après l'assemblage tel qu'il est relié maintenant. Il est également possible que la pièce d'ouverture anonyme ait été composée par le copiste, qui que cela ait pu être, et que c'est pour cette raison qu'aucun nom d'auteur n'a été donné.

mineur (B.-D. 3, C. 92). La section mesurée elle-même, cependant, est totalement différente de celle que l'on sait être de Couperin. De plus, le style harmonique en général est quelque peu moins riche que celui que l'on attend de Couperin. Peut-être est-ce une de ses premières œuvres, ou bien est-ce de Chambonnières, mais nous n'avons pas de préludes de lui auxquels le comparer. Celui en la mineur, bien qu'exceptionnellement long, est dépourvu de section centrale mesurée. De nombreux détails de style rappellent exactement Louis Couperin, mais dans l'ensemble la qualité de l'œuvre ne peut pas rivaliser avec celles de grandes pièces similaires du même maître. Il se peut que le prélude ait été mutilé pendant la transcription (il fut copié par l'un des derniers des huit copistes), ou peut-être, est-il le travail d'un élève ou d'un disciple. Les deux préludes n'en sont pas moins inclus, ainsi que d'autres pièces uniques incontestablement de Couperin et les meilleures versions nouvelles d'œuvres connues, dans l'édition de l'auteur (voir à C. dans les abréviations), publiées par Heugel dans la collection « Le Pupître », sous la direction de François Lesure.
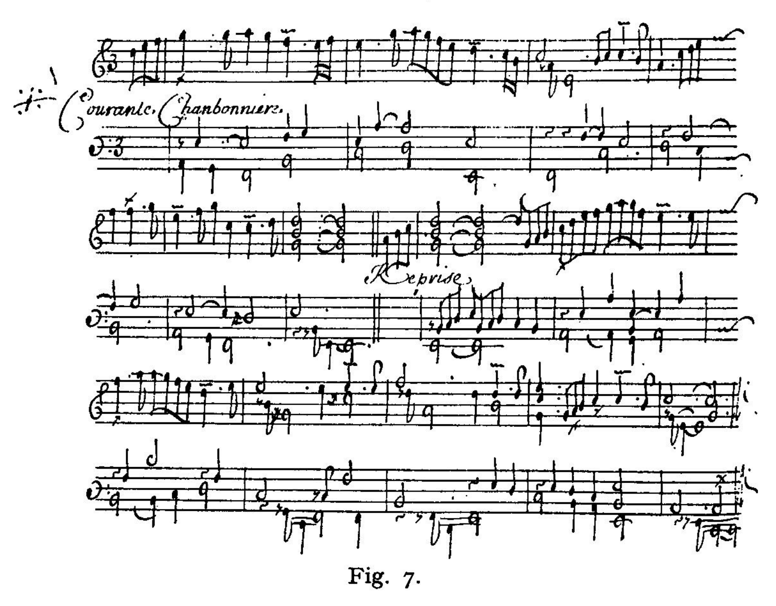


Fig. 7.

Trois autres préludes non mesurés prennent place en groupe (pp. 204-209) immédiatement après la section principale copiée par la première main. Ici, il y a peu de doute ; d'après le style, elles doivent être attribuées à d'Anglebert. La notation en rondes

employée ici diffère de la notation « mixte » de ses préludes imprimés, mais elle correspond exactement à l'état de leur pré-publication (B. N. Rés. 89 ter). Peut-être ces trois préludes, jusqu'à présent inconnus, auraient-ils été également réécrits dans la notation « mixte », plus précis, s'ils avaient été préparés pour être inclus dans le second livre d'Anglebert (qui, probablement, ne parut jamais).

D'autres pièces uniques comprennent une courante de Chambonnières (voir fig. 7), une de Richard (probablement Étienne), beaucoup d'autres petites pièces et de nombreuses transcriptions pour clavier d'airs et de danses populaires de Lully. Mais le plus important groupe de pièces uniques consiste en un prélude non mesuré, trois allemandes, deux courantes, une sarabande et une gigue, dans des tons variés — tous attribués à « M. de la Barre ». Comme une autre courante se trouve aussi dans le MS. Bauyn, qui nous fournit le prénom de « Joseph », il est probable que ces œuvres sont également de Joseph de la Barre (1633-1678) ; elles révèlent plus qu'aucune des œuvres découvertes jusqu'ici, qu'il fut un compositeur estimable, d'une sensibilité distinguée et élégante. Le fait que Berkeley est maintenant le refuge d'une source unique des œuvres les plus importantes de Joseph de La Barre, ainsi que l'endroit où est déposé la bibliothèque d'un mystérieux et plus tardif « M. de La Barre, organiste » peut-il être une coïncidence ?

La dernière pièce copiée dans le MS. Parville est d'une écriture qui n'est pas sans ressembler à celle du second de la Barre. Il est tentant de penser que le MS. Parville, avec les œuvres d'un ancêtre possible, appartint aussi autrefois à la bibliothèque d'un M. de la Barre du XVIIIe siècle, et est demeuré avec elle jusqu'à nos jours. Cependant nous savons seulement qu'il venait de la même bibliothèque privée en Italie, et que tous ces manuscrits furent achetés dans une petite librairie du 6e arrondissement en 1950. Peut-être une recherche ultérieure révèlera-t-elle un lien entre les La Barre de Berkeley.

Alan CURTIS.

ABRÉVIATIONS :

B.	=	*Les Pré-Classiques français*, éd. J. Bonfils, *L'Organiste liturgique*, Vol. XVIII, 1957.
B.-C.	=	François Couperin, *Pièces de Clavecin*, 4 vols., éd. J. Brahms and F. Chrysander (1888).
B.-D.	=	Louis Couperin, *Pièces de Clavecin*, éd. P. Brunold, 1936 et rév. par T. Dart, 1959.
B.M.	=	British Museum, London.
B.N.	=	Bibliothèque Nationale, Paris.
B.-T.	=	Jacques Champion de Chambonnières, *Œuvres Complètes*, ed. P. Brunold et A. Tessier, 1925.
C.	=	Louis Couperin, *Pièces de Clavecin*, éd. A. Curtis, 1970.
D.	=	Nicolas Lebègue, *Œuvres de Clavecin*, éd. N. Dufourcq, 1956.
D.T.Ö.	=	Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
H.	=	*Nine Seventeenth-Century Organ Transcriptions from the Operas of Lully*, éd. A. C. Howell, Jr., 1963 (d'après B.N., Rés. 2094).
R.	=	Jean Henry d'Anglebert, *Pièces de Clavecin*, éd. M. Roesgen-Champion, 1934.
S.	=	*Œuvres du Vieux Gautier*, éd. A. Souris, 1966.
(1689)	=	Jean Henry d'Anglebert, *Pièces de Clavecin* (1689) ; facsimilé publ. Broude Bros., 1965.
MS Bauyn	=	Paris, B.N., Rés. Vm[7] 674 and 675.
MS Oldham	=	Autographe (?) de Louis Couperin en possession de Guy Oldham, Londres, et inventorié dans *Recherches* 1960, pp. 56 ff.
MS Schwerin	=	Schwerin, Landesbibliothek, « Klavier buch N. 7 » (O. Kade, *Kat.* I, p. 89, N. 4).

DE LA BARRE MS 1

(Pas antérieur à 1682).
Sur le dos : (papier imprimé, coupé et encollé) *Persée*
Copiste : De La Barre. Le Prologue (pp. 3-56) semble avoir été copié à une date considérablement antérieure, mais presque certainement de la même main

(Le premier de tous les MSS De La Barre ? Ressemble beaucoup au MS 4)

Page de titre : (imprimée !) *Persée / Tragedie / Mise / En Musique / Par Monsieur de Lully / 1682*
« Partition en trio » vocale
pp. 1-366

DE LA BARRE MS 2

(Pas antérieur à 1685)
Sur le dos : *Amadis* et *Phaëton*
Copiste : De La Barre (p. 185 — la fin est différente, meilleure, le papier moins jauni mais d'écriture est la même)
Feuille de garde : *Table des Airs d'Amadis qui se Chantent a Voix Seulle* Lully, [1684]
« Partition en trio » vocale
pp. 1-193
194- blanche
195- page de titre : *Phaeton / Tragedie / Misse En Musique / Par / Monsieur De Lully* [1683]
196-345
346- blanche
347 -*De L'opéra De Roland* [Seulement la ligne vocale de la basse et le continuo. Seulement la première partie du IV, ii (1685)].
« Ah ! j'attendray longtemps ».

DE LA BARRE MS 3

(Pas antérieur à 1686).
Sur le dos : *Amadis* et *Armide.*
Copiste : De La Barre, sauf pour la page de titre qui est d'une écriture cérémonieuse (ajoutée plus tard ?).
« Partition en trio » instrumentale. Comprend quelques chœurs et des airs mais ne donne que les incipit du texte.
Page de titre : *Pieces contenües En ce livre*
pp. 1- *Amadis* [1684]
95- *Armide* [1686]
178- blanche.
179- *Phaëton* [1683]

DE LA BARRE MS 4

(Pas antérieur à 1688).
Sur le dos : *Cadmus* et *Thesée.*
Copiste : De La Barre.
« Partition en trio » vocale.
Feuille de garde : *Table des Airs de / Cadmus / Qui se Chantent a voix Seulle* [*Cadmus et Hermione* de Lully (1673)].
Page de titre : *Cadmus / Tragedie.*
pp. 1-146
page suivante : 151-2 blanche.
Page de garde : blanche.

Page de titre : *Zephire / Et Flore / Tragedie / mise en musique / Par Monsieur De Lully, et son frère / 1688.*

p. 1-2 blanche.
pp. 3-19 Prologue.
pp. 20- *Zephire et Flore / Acte Premier / Scene Premiere / Borée Seul.*
21-22 blanches [tous les cinq actes manquent].
23, 25-207 *Thesée / Tragedie / Misse En Musique / Par Monsieur de Lully / Sur-intendant de la Musique du Roy : 1688* [la première a eu lieu à Paris en avril 1675 ; des reprises ont été données là le 29 octobre 1679, en Octobre 1688, etc.].
24- blanche.
208 blanche.

Page de garde finale : *Airs / De Thesée Qui Se Chante : a Voix Seulle.*

DE LA BARRE MS 5

(Pas antérieur à 1693).
Copiste : De La Barre, et ensuite une autre main, qui a ajouté des directions de scène, les noms des personnages, a complété les textes, etc.
Intérieur de la couverture : *Ce present livre appartient a Monsieur / De La Barre Organiste.*
Feuille de garde servant de page de titre : *Atys / Tragedie / Misse en musique / Par / Monsieur De Lully : intandent* (sic) *de La musique du Roy.*
« Partition en trio » vocale.
pp. 1-218
page suivante : blanche.
Page de titre suivante : *Didon / Tragedie / Misse en Musique / Par : Monsieur des Marrets / Pensionnaire Ordinaire du Roy / 1693* [par Henri Desmarets (1662-1741) ; livret de Mme de Xaintonge].
pp. 1-76
77-80 blanches.
Feuille de garde finale : *Table des Airs d'Atys. Table des Airs de Didon.*

DE LA BARRE MS 6

(Pas antérieur à 1697).
Sur le dos : l'*Europe* [gal]*ante, Idylle sur la Paix,* et *Alceste.*
Copiste : De La Barre, mais dans un certain laps de temps.

pp. 1-48	IDYLLE : Sur La paix / avec / L'eglogue De Versailles / Mises en Musique / Par : Monsieur De Lully / EN / 1685.	« Partition en trio » vocale ; les pp. 1-2 sont blanches, la p. 3 à un titre, la p. 4 est blanche et la p. 5 commence avec l'inscription « Chanté dans l'orengerie de Sceaux ».

49-104	Motets de Mr [Pierre] Berthet.	*Unique*. Excepté pour « O admirabile Commercium », qui est pour deux sopranos, tous les motets sont pour une seule voix de soprano, et portent la mention « seule », alternant avec « toutes » (encore une seule ligne de soprano cependant). Auparavant seule la musique profane de Berthet était connue).
49-52	Cantate domino.	pp. 48-58, la ligne de basse continue pour les cinq premiers a été remplie plus tard, mais par la même main ?, d'une encre plus claire.
52-54	O sacramentum pietatis	
54-55	O sacrum convivium	
55-56	Bone Pastor.	
57-58	Tantum Ergo.	
58-59	Ego sum.	
60-	Panis angelicus.	
61-63	Venite populi.	
63-64	O Salutaris hostia	Pour les seize motets des pp. 58-75 et 77-104, la ligne de basse continue a été laissée en blanc.
64-66	Mihi adhaere domino.	
67-68	Jesu mitissime.	
69-70	Veni Sancte Spiritus.	
70-71	Domine Salvum fac regem.	
71-74	O admirabile Commercium [pour deux sopranos].	
74-75	Domine Salvum fac regem.	
75-76	Regina coeli.	La ligne de basse continue a été ajoutée plus tard, d'une encre plus claire.
77-	Ave Regina coelorum.	
78-	Regina coeli.	
79-100	(c.-à-d. 80) Alma Redemptoris mater [N.B. la p. 79 a été confondue avec la p. 99 par le copiste ; les pp. 80-99 n'ont donc jamais existé.]	La ligne de basse continue est blanche.
100-102	Veni, veni Sponsa christi.	
102-	Salve patriarcharum deus.	
103-104	Constituit eum deus.	
105-300	ALCESTE / Tragedie / Mise / En Musique / Par / Monsieur De Lully [1674].	« Partition en trio » vocale.
301-329	blanches.	
330-346	[*Pièces de clavecin*, disposées en trois suites, en	

		ré min., do maj., et ré maj. - min. avec addition de deux *courantes* en la et fa. Au moins 7 de ces pièces, sinon toutes, sont de Nicolas Lebègue].	
ré min.	330-	Prelude En de laré.	ressemble à la première pièce du *Premier Livre* (1677), D. p. 1, de Lebègue mais est beaucoup plus court et emploi des rondes au lieu de noires.
	330-331	Almande.	ressemble à D. p. 2 mais avec des différences considérables, et les deux sections commencent et finissent en ré min.
	332-333	Courante (avec un *Double*).	la même que la « Courante gaye » D. pp. 3-5, mais avec des ornements différents et d'autres variantes peu importantes.
	334-335	Rigaudon (avec un 2e *Rigaudon*).	même mélodie, ligne de basse variant transposé en sol min., dans le MS Parville, p. 216 f.
Do maj.	335-	Prelude En C. Sol ut.	*Unique*. D'un style similaire à celui des préludes du *Premier Livre* de Lebègue mais plus court.
	336-	Almande.	*Unique*.
	337-	Sarabande.	*Unique*. Similaire sur les plans mélodique et harmonique à la « Bourrée », dans le même ton du *Premier Livre* de Lebègue D. p. 35.
	337-	Menuet.	*Unique*.
	338-	Canary.	*Unique*.
	338-339	Menuet (avec un *Double*).	*Unique*. La mélodie d'ouverture ressemble au « Menuet » de Geoffroy, *cf. Recherches* 1967, p. 59.
Ré maj.	340-341	Ouverture de Thetis et pellée.	arr. (par Lebègue ?) d'après Pascal Colasse, ouverture de *Thétis et Pélée* (1689) ; cf. MS Schwerin, f. 34^{v}-35^{v}.

342	Allemande.	pièce d'ouverture du *Second Livre* de Lebègue (1687) D. p. 49.
343	Courante.	Seconde pièce du *Second Livre* de Lebègue, D. ; p. 50.
344-	Gigue (d).	*Unique.*
345-	Courante En ami La ré.	*Exactement* identique à la « courante » du *Second Livre de Lebègue,* D. p. 73.
347-424	L'Europe / galante / Balet / Mis en Musique : En 1697.	« Partition en trio » vocale. Le nom de Campra fut intentionnellement retiré des premières éditions imprimées, car il essaya (sans succès !) de garder secrète la paternité de cet opéra, célèbre et frivole, jusqu'après 1700 où il fut relevé de ses fonctions d'église.

DE LA BARRE MS 7

(Pas antérieur à 1699).
Sur le dos : [Amad]*is* [de Gr]*ece, Armide.*
Copiste : De La Barre, sauf pour les pages de titre.
« Partition en trio » vocale.
Intérieur de la couverture : *Ce Livre appartient a Mons*r */ De La Barre Organiste / Vaut 40*lt.
Page de titre : plus tard, écriture cérémonieuse : *Amadis de Grece / Tragedie / Mise en musique / par Monsieur des Touches / 1699.*

pp. 1-107	
108-	blanche.
109-	page de titre, même écriture plus tardive ; « *Armide* [1686] *Tragedie / mise en musique / Par / M*r *de Lully / surintendant de la musique du Roy.*
110-112	blanches.
113-238	
239-244	blanches.

DE LA BARRE MS 8

(Pas antérieur à 1703).
Sur le dos : *Mottets de Campra.*
Copiste : De La Barre.
Le volume le plus épais de la collection.
Page de titre : [imprimée !] *Recueils / des Motets / Mis en Musique / Par*

Monsieur Campra / A I II & III Voix / Avec la basse continüe / troisième Edition / 1703.

pp. 1-460
461-464 blanches [pas d'indication de l'endroit où commence un nouveau livre (ou même un nouveau motet) mais :]
2 feuilles de garde (3 pp.) *Table des Motets Contenus En ce Livre.*

DE LA BARRE MS 9

(Pas antérieur à 1718).
Copiste : De La Barre.
pour dessus et basse continue à moins qu'un autre arrangement soit spécifié.

pp. 1-7 De Mr Bernier. Intonuit *Motet du St Esprit* [Nicolas Bernier (1665-1734) *1e Livre* (1703), p. 1.]
8-13 O sacrum convivium *Du St Sacrement* (à la fin) :) Bernier [*1e Livre*, p. 5.]
14-25 Benedictus qui Venit *Pour St Benoît* (à la fin :) Bernier [*1er Livre*, p. 132.]
25-26 Domine Salvum fac Regem (à la fin :) De Mr Lochon [Jacques-François Lochon, né aux environs de 1660-1665, mort ?, *Motets en Musique* (1701)].
27-29 Venite fideles. *Pour Le St Sacrament* (à la fin :) Lochon.
29-31 Congratulamini *Pour La Ste Vierge* (à la fin :) Brossard [Sébastien de Brossard (1655-1730), Élévations et motets (1695, rééd. 1702 ; 1698).]
31-34 O meritum passionis *Pour les morts* [*Unique ?*]
35-40 Ave Vivens hostia *Pour Le St Sacrement* (à la fin :) Brossard.
40-42 Sub tuum praesidium *Pour La Ste Vierge* [*Unique ?*]
42-45 O fideles *Pour Les morts* Du Mont [Henri Du Mont (1610-1684).]
45-48 Festivi martyres *Pour Ste Caecile* Brossard.
48-50 O jesu quam dulce *Pour Le St Sacrement* Brossard.
50-54 O Salutaris hostia *Pour Le St Sacrement* Lochon.
54-57 O vos Aetherei *Pour L'assomption* Brossard.
57-59 Sonitus armorum *Pour Le St nom de La sainte Vierge* Brossard. [Suivant la suggestion que Brossard donne dans sa préface, le motet est ici abrégé (air d'ouverture et récitatif seulement). Édition moderne du motet complet par R. Ewerhart dans *Cantio Sacra*, Vol. 29 (1958).]
60-63 Usque quo mi bone Jesu *Pour tous les temps* [*Unique ?*]
63-80 Miserere mei Deus [*Unique ?*]
81-87 O amoris mysterium *Pour le St Sacrement.* Élévation à 2 voix. dessus [*Unique ?*]
88-98 O mirabiles Christi *Motet Pour St gervais Et St protais Et autres martyrs.* à 2 dessus [*Unique ?*]
98-103 Cantemus Pour *La Fête de La Toussaints* Lochon [Ligne de B. C. laissée en blanc.]
104-108 Hodie Ignatius *Pour St Ignace* Hebert [Charles Hebert, auteur du *Traité de l'harmonie* (1733) ? *Unique.*]

108-111 Quae est Ista *Mottet Pour La Presentation De La Ste Vierge / Par Le S^r^ De La Barre,* 1718 [aussi à la fin :] De La Barre [*Unique.*]
112-119 Surge propera *Pour La Ste V.* Bernier [1er Livre (1703), p. 9.]
120-124 O salutaris hostia Bernier [*1er Livre,* p. 14.]
124-130 Congratulamini *Pour Ste Élisabeth* Bernier [*1er Livre,* p. 17.]
130-140 Exultent Superi *Pour St Joseph* Bernier [*1er Livre,* p. 20.]
141-152 Amo te *Pour Le St Sacrement* Bernier [*1er Livre,* p. 27.]
153-164 O decus Virginium *Pour La Ste V.* Bernier [*1er Livre,* p. 35.]
165-186 Ecce nunc Benedicite Dominum Bernier [*1er Livre,* p. 43, avec partie de violon.]
187-196 Deus miseratur nostri *Mottet Pour tous Les Temps* Bernier [pour alto et B.C. *1er Livre,* p. 86.]
197-204 Alma Redemptoris Bernier [1er Livre, p. 109.]
204-234 Venite Exultemus Domino *Mottet pour tous les temps* Bernier [pour bariton avec 2 violons et 2 « flûtes allemandes » 1er Livre, p. 114.]
234-246 Benedictus qui venit *Pour St Benoist* Bernier [1er Livre, p. 132 ; *cf.* ci-dessus, pp. 14-25 ! Très petites différences : c.-à-d. que cette seconde copie comprend d'avantage d'indications de tempo et d'articulations.]
246-259 Salve Regina *Mottet pour La Ste Vierge* Bernier [à 2 dessus *1er Livre,* p. 139.]
259-266 Domine Salvum fac Regem *Priere Pour le Roy* Bernier [à 2 dessus *1er Livre,* p. 146.]
267-284 Ecce quam Bonum *Pour tous les temps* Bernier [à 2 dessus *1er Livre,* p. 150.]
285-292 *Litanies de La Ste Vierge* [monophonique, en clé de sol, copié par une main différente.]
293-297 Exurge Domine *Pour tous les temps* (pour ténor ; à la fin :) Il fine Del Signore De La Barre.
298-300 O Pretiosum *Pour Le St Sacrement* [*Unique ?*]
301-305 Descende Coelitus *Pour Le St Esprit* [pour basse. *Unique ?*]
305-325 Ornate aras *Pour Le St Sacrement* Bernier [*1er Livre,* p. 159 à 2 dessus.]
325-347 Cantemus *Pour tous les temps* Bernier [à 2, dessus et basse. *1er Livre,* p. 178.]
348- blanche.

à la fin : « Table » (pas d'index pour les compositeurs).

Résumé :

Anonymes O meritum passionos, p. 31.
Sub tuum praesidium, p. 40.
Usque quo mi bone Jesu, p. 60.
Miserere mei Deus, p. 63.
O amoris mysterium, p. 81.
O mirabiles Christi, p. 88.
O Pretiosum, p. 298.
Descende Coelitus, p. 301.
et Litanies, p. 285.

Compositeurs Bernier (19), pp. 1, 8, 14, 112, 120, 124, 130, 141, 153, 165, 187, 197, 204, 234, 246, 259, 267, 305, 325.

Brossard (6), pp. 29, 35, 45, 48, 54, 57.
Lochon (4), pp. 25, 27, 50, 98.
De La Barre (2), pp. 108, 293.
Du Mont (1), p. 42.
Hebert (1), p. 104.

DE LA BARRE MS 10

(Pas antérieur à 1719).
Sur le dos : *Cantattes Festes / venitienn* [es.]
Copiste : De La Barre, sauf pour la page de titre, d'une écriture cérémonieuse (ajoutée plus tard ?). Il y a, comme signet, une charmante carte à jouer du XVIIIe siècle (ou plus tôt ?) (Reine de Cœur) avec l'inscription suivante (par De La Barre ?) au revers : « il n'y a dans ce livre que 6 cantates de clerambaut et de La simphonie des festes venitiennes ».
Page de titre : *Pieces contenües dans ce Livre*
Six cantattes de clerambault.
Simphonies d'Atys.
Simphonies des Fêtes Venitiennes.
Le Papillon Sonnatte.
La Chasse Sonnatte.

pp. 1-14 L'Amour Picqué Par Une Abeille Première Cantate, à Voix seule.
15-38 Le jaloux.
39-69 Orphée.
70-91 Poliphème.
92-128 Medée.
129-153 L'amour et Bacchus [dessus et basse ; à la fin :] Fin des Cantates de Clerambaut.
154-210 Symphonies Des Festes Venitiennes [Campra (1719) ; l'œuvre fut donnée pour la première fois en 1710, mais ces extraits comprennent de la musique des dernières *entrées* dont la dernière fut publiée en 1719. « Partition en trio » instrumentale.]
211-241 Symphonies d'Atis « Partition en trio » instrumentale de l'*Atys* de Lully (1676).

[Les pp. 242-250 peuvent avoir été copiées plus tard (voir l'inscription sur la carte à jouer). De toutes façons, il semble, d'après le style que ce sont les œuvres les plus « modernes » copiées par De La Barre. Les trois compositions sont anonymes, apparemment des sonates pour violon et basse continue, puisque il n'y a que deux parties, la première se trouvant dans le registre du violon. Elles sont probablement toutes du même compositeur (De La Barre lui-même ?). *Unique.*]

242-244 Le Papillon Sonnate.
244-245 Sonnatte Rondeau gracieusement.
246-250 Sonnatte dans Le goust de La Chasse.
Sarabande.
Croches egalles viste.
Air gracieusement.

Rondeau tres viste.
[à la fin :] fin de la Chasse.
251-256 Blanches.

DE LA BARRE MS 11

(Pas antérieur à 1724, sauf pour des additions postérieures jusqu'en 1753).
A peine lisible sur le dos : *Recueil / de plusieurs / airs à chanter / Et de plusieurs / pièces de Clavessin.*
Intérieur de la couverture : *Ce Livre Appartient à Monsieur / De la Barre Organiste.*

pp. 1-2 Chaconne d'Arlequin [version pour clavier à deux parties de la « Chaconne des Scaramouches, Trivelins, et Arlequins » qui forme la « 4e Entrée : Italiens » dans le *Ballet des Nations* (1670) de Lully. Lully s'en servit de nouveau comme chaconne finale dans *Psyché* (1678). Version pour luth « mise par Mr de Visée » à Besançon, MS Saizenay, p. 340.]

3-6 [Différents *airs sérieux et à boire.*]
- 3-4 de la comedie des Trois cousines [pour tenor-clé d'alto-et continuo.] Plusieurs regardent le bon vin.
- 4 Branle [pour soprano et continuo] Icy l'amour et sa mère [à 6 couplets.]
- 5 Nous passons entre nous La vie [pour tenor-clé d'alto-et continuo.]
- 5-6 Nous rappellons au Souvenir [duo pour tenor-clé d'alto-soprano et continuo.]
- 6 Branle. Jeunes filles qui portez blonde chevelure [pour soprano et continuo, à 5 couplets].

7-10 manquent.

11-40 [Fragment de *Théagène et Chariclée* (1695) de Henri Desmarets (vers 1660-1741) donné pour la première fois le 3 Février, livret de J. F. Duché, partition pour voix et continuo, toutes les sections purement instrumentales sont omises. L'extrait comprend seulement la fin du prologue ; Acte I ; Acte II, scène i ; et la première partie de la scène ii.]

N.B. : p. 41, qui continue l'acte II, scène ii, est reliée comme avant la dernière feuille du volume, voir p. 356 ci-dessous.

42-47 [Différents airs sérieux et à boire, dont le premier au moins est de Pierre Berthet.]

42 Air de Mr Berthet en 1702. [Ligne vocale de la basse seulement] Buvons amis mais buvons sobrement.

42-43 Fy, fy, du vin des cabarets. [Ligne vocale du soprano seulement.]

43 Je languis quand je passe un jour. [Ligne vocale du soprano seulement.]

43-45 Au secours chez bachus. [Duo pour voix de soprano et voix de basse.]

45-46 Vous plaignez un amant qui languit pour Climene. [Soprano et continuo.]

47 L'Amour plus craint que Le tonnerre. [Ligne vocale du soprano seulement.]

47-48 Dans l'horreur de la nuit. [Voix de soprano, avec ligne de basse continue laissée en blanc sauf pour deux mesures de réplique.]

49 1ere Scene D'Isis. [Un fragment (4 mesures 1/2) du récitatif du début de l'Acte I de *Isis* de Lully (1677).] Cessons d'aimer une infidelle.

49-55 « Airs A boire de Differents Autheurs » [ligne vocale du soprano seulement.]

49 Vous voulez qu'à jamais.

49-50 Je me faisois, inconstante bergere.

50-51 Amour, je ne crains plus.

51 Si j'encrois vos beaux yeux.

51-52 Vous qui pour triompher.

52-53 Cheve [?] d'abuser de l'injuste pouvoir.

53 Vous n'avez point d'amant plus fidèle que moy.

53-54 Amour je mesprise tes armes.

54-55 De mon Cartaut en perce.

pp. 55-60 « De l'Opera d'Iphigenie 1704 » [Les 6 extraits qui suivent sont de l''opéra *Iphigénie en Tauride*, de Henri Desmarest avec des additions par Campra. Seulement la ligne vocale du soprano, sauf pour « Amans heureux », où il n'y a que la ligne vocale de la basse.]

55 Seuls confidents de mes peines.

56 Aimons tous laissons nous charmer.

57 Amans heureux que je porte.

57-58 Vous qui punissez les grands crimes.

58-59 Je ne me plaindrois point.

59-60 C'est trop vous faire violence.

pp. 60-85 [Différents airs à boire.]

60 Ah! j'entend que La foudre gronde. [Seulement ligne pour voix de basse.]

61-62 Bacchus et L'amour, jaloux de leurs puissance. [Soprano et basse continue (ou voix de basse ?).]

63-64 Quand je bois j'entonne à merveille. [Seulement ligne vocale de basse.]

64 Vive Bacchus, Vive gregoire. [Ligne pour voix de soprano seulement.]

65-66 Lucas fouloit le jus d'automne. [Soprano et continuo. Même air dans : B. N. Vm^7 512, p. 55 (voir Ecorcheville, *Cat.* I, p. 15).]

[à la fin :] Les variations que quelques personnes fonts dans cet air ne Sonts points suivant l'intention de l'autheur cette coppie étant conforme à l'original. [*Cf.* l'arrangement par Charles Piroye, Oct. 1705 (Ballard, p. 183).]

67 Lucas fouloit. [Un arrangement different, et moins bon, avec seulement la ligne vocale de la basse.]

68-69 Trio A Boire De M^r Du Plessis 1706 Mon iris devient infidelle [Probablement de Duplessis l'aîné, violoniste à l'Opéra de Paris 1704-1748, dont les airs furent publiés par Ballard 1701-1711. Deux sopranos et basse.]

69-70 De Mr Gautier 1706 ; C'en-est fait ingratte beauté. [Probablement Pierre Gautier de Marseille, bien qu'il mourut en mer en 1697. 1706 serait la date de publication. Seulement ligne vocale de basse.]

70-71 Air à boire 1706 Autres fois Le bon vin Enlevoit [Duo pour soprano et basse.]

71-74 Air A boire a 2 partye Automne 1705. N'esperez pas que la nouvelle automne. [Duo pour soprano et basse.]

75-76 Chers amis, quel abondance. [Duo pour soprano et basse.]

76-77 Lache amant qui gémis. [Duo pour soprano et basse.]

77-78 Amys buvons sans cesse. [Duo pour soprano et basse.]

78-79 Peux tu philis me reprocher. [Duo pour soprano et basse.]

79-80 C'est un cruel tourment. [Duo pour soprano et basse]

81 Amys, dans ce repas. [Duo pour soprano et basse.]

82 Sortés de ces retraites. [Ligne vocale du soprano seulement.] (avec un *Double* :) Dans ce lieu.

83 Pourquoy Cruel amour. [Ligne vocale du soprano seulement.]

83-84 Air A boire. Un petit air à boire a des charmans appas. [Ligne vocale du soprano seulement.]

84 Charmante Gabrielle, percé de mille dards (3 couplets). [Ligne vocale du soprano seulement.]

85 Je ne vois plus qu'avec dépit. [Ligne vocale du soprano seulement. Peut-être une parodie de « Je ne bois plus qu'avec Silvie », à la B. N. (Ecorcheville *Cat.*) Vm7 4822, f. 46.]

pp. 85-90 « Airs de Philomele / Opera nouveau 1705. » [Extraits de l'opera de Louis de Lacoste (vers 1675-1754) ; Seulement ligne vocale et du soprano.]

85-86 Venus : Ah ! quand reviendront nos beaux jours.

87 Venus : Revenez, doux plaisirs.

87-88 Menuet en Rondeau. Aimons tous, aimons Sans allarmes.

88 Les plaisirs Charmants Sont pour Les amants.

88-89 Solitaires jardins, retraittes du Silence.

90 Cher Et cruel amour.

pp. 91-204 [Différents *airs sérieux et à boire*, probablement extraits des collections de Ballard et du *Mercure galant*. On compte parmi les compositeurs nommés, p. 109 : Jean Desfontaines (né vers 1658, mort après 1732) ; p. 121 : « Mr des voyes » (?) ; p. 127 : Jean-Ferry Rebel (1666-1747) ; p. 129 : Jean Dubreuil (« maître de clavecin » à Paris 1710) ; p. 131 : « Mr De La Barre » (avec l'air « Deux amants, deux Climenes, et cinq ou six bouteilles pleines » ; p. 135 : Jean-Baptiste Drouard de Bousset (1662-1725) ; p. 187 : Pierre Berthet ; p. 190 : Du Buisson (m 1710, chanteur réputé, ami de Lambert, auteur de chansons à boire, 1686-1712). Plusieurs dates mensuelles (de mars 1707 à août 1708) sont insérées entre les pp. 155 et 197.]

pp. 205-258 [musique de clavier.]

205 Dans nos bois de Mr de Lully [arrangement de D'Anglebert (1689), p. 28 (R ; p. 29). Une copie encore plus exacte que celle du MS Parville p. 211. Pour d'autres arrangements voir *Monumenta Musica Neerlandica* III (ed. Curtis)

p. xliii et p. 108. Le trio vocal original de Lully, tel que Ballard l'a publié en 1712, a été publié par F. Robert dans *Airs serieux et à boire* (*Le Pupitre*, Vol. 9, Paris, 1968), p. 11 f.]

206-7 Chaconne de Galatée de Mr de Lully [arrangement de D'Anglebert (1689), p. 105 (R ; p. 112 f.) ; Copie assez exacte. Différents arrangements dans le MS Parville, p. 52 f., et le MS Schwerin f 104v.]

207-8 Allemande de Mr De montalant (Do) [*Unique*. Cette pièce et les trois suivantes constitue la seule musique connue de Claude-Rachel de Montalan (né en 1646-mort en 1738 à Argenteuil).]

209 Courante du même (Do) [*Unique*.]

210 Gavotte du mesme (Do) [*Unique*.]

211-212 Rigodon du mesme (sol) [*Unique*.]

212-14 Chaconne de mr D'Anglebert. [Pas dans (1689), mais dans R, p. 148 f. d'après B N Rés 89ter ; aussi dans MS Parville p. 124 f. Copié de nouveau plus tard (par erreur ?) p. 229 f (voir plus bas.)]

215-16 La Badine [F. Couperin, Cinquième *Ordre* (1713), B.-C. p. 86 f ; publié la première fois par Ballard (1707).]

217-18 La Sicilienne [Couperin, publ. par Ballard (1707).]

219-20 Badine de mr Marchand (la) [*Unique ?*]

221-23 Ouverture de mr Suffret (la) [*Unique*.]

224 Menuet (la) [*Unique*. Également de Suffret ?]

224 Menuet (la maj.) [*Unique* Également de Suffret ?]

225 Les Rats (Do maj.) [*Unique ?*]

226 Oh gué Lanla (La min.) [*Unique ?*]

227-28 Badine Couprin Les vendengeuses [F. Couperin, Cinquième *Ordre* (1713), B.-C., p. 95 f.]

229-30 Chaconne d'Anglebert. [Voir ci-dessus, pp. 212-14.]

231-32 Les vendengeuses. [Voir immédiatement ci-dessus, p. 227 f. Copié une seconde fois par erreur ? On ne trouve ici que des variantes peu importantes concernant les liaisons et les ornements, alors que les deux versions partagent dans de nombreux cas les mêmes différences par rapport à la version publiée de Couperin.]

233-235 Les Bergeries Rondeau. [F. Couperin, Sixième *Ordre* (1716-17), B.-C. p. 115 ff. Se trouve aussi dans les carnets d'Anna Magdalena Bach.]

236 La Pastorelle. [F. Couperin, Premier *Ordre*, B.-C., p. 16 f. Copie assez exacte. La version vocale de cette pièce est datée d'Août 1711.]

237 Les Abeilles. [F. Couperin, Premier *Ordre* (1713), B. C., p. 14. Copie assez exacte. Publié la première fois par Ballard en 1707.]

238 La nanette. [F. Couperin, Premier *Ordre* (1713), B.-C., p. 15. Copie assez exacte.]

239 La Bourbonnoise. Gavotte [F. Couperin, Premier *Ordre* (1713), B.-C., p. 18 f. Copie très exacte.]

329-240 La Manon vivement. [F. Couperin, Premier *Ordre* (1713), B.-C., p. 19. Copie très exacte.]

241 Sarabande. La Prude. [F. Couperin, Second *Ordre* (1713), B.-C., p. 28. Copie très exacte.]

[Les sept pièces qui suivent sont aussi tirées du Second *Ordre*, et présentées dans des copies relativement soignées ; elles apparaissent dans leur ordre de publication, si l'on excepte le fait que le *Passepied* entre *les Canaries* et le *Rigaudon* manque ici, où se trouvent *La Diane* (avec *Fanfare*), *La Terpsichore*, *La Florentine*, et *La Garnier*, qui devraient venir entre *La Charoloise* et *La Babet*.]

242 Majestueusement Sans lenteur. L'Antonine.

243 Gavotte.

244 Menuet.

245-46 Canaries (avec un *Double*).

247-48 Rigaudon (avec une 2e *partie*).

248 La Charoloise.

249-50 La Babet (avec une 2e *partie*).

250-52 Les Matelotes provençales. [F. Couperin, Troisième *Ordre* (1713), B.-C., p. 61 f. Copie relativement exacte (avec une 2e *partie*).]

253-54 Marche des Gris-vêtus. [F. Couperin, Quatrième *Ordre* (1713), B.-C. p., 68 f. Copie relativement exacte.]

254 La Mimi. [F. Couperin, Second *Ordre* (1713), B.-C., p. 44. Copie relativement exacte.]

255-56 Menuet (avec un *Double*). [F. Couperin, Premier *Ordre* (1713), B.-C., p. 11.]

257-58 Tendrement. La Voluptueuse, Rondeau. [F. Couperin, Second *Ordre* (1713), B.-C., p. 47 f.]

pp. 259-65 [Airs variés, ligne vocale seule.]

259 Rabelais, curé de Meudon [(basse).]

260 Ou courez vous jeunne fauvette [(soprano).]

261-63 Du vin, morbleu, du vin [(soprano).]

263 Enchantez du beau feu que le dieu de l'amour [(soprano).]

264 Trompe par La vive Couleur du vin [(soprano).]

264-65 Dieu d'amour, Eclaire de beau jour.

266 blanche.

pp. 267-288 Musique pour clavier de F. Couperin & J. F. Dandrieu.

267-69 L'Enchanteresse. Rondeau. [Premier *Ordre* (1713), B.-C., p. 21 f. Copie très exacte.]

270 Les Caracteres de La Guerre. [Compris dans le *Premier Livre* de Dandrieu (1724) ; publié aussi séparément, sous une forme revue, en 1733. Une version pour orchestre en Ré maj. ; plutôt qu'en Do maj. et où manquent « La melée », etc., a été publiée en 1718.]

[la pagination originale s'arrête à 284.]

286 blanche.

287-88 Le Moucheron. [Sixième *Ordre* (1716-17), B.-C., p. 120 f. Copie assez précise.]

pp. 289-367 Vaudevilles et airs serieux et à boire, copiés par une écriture plus tardive et beaucoup moins élégante, probablement vers 1760. Airs seuls, sauf indication contraire.

289 vaudeville / amans qui marchez sur les traces.

290-91 air du trompeur trompé / de tous les cœurs c'est au tien.

291-92 air du devin de village / je vais revoir la charmante maîtresse. [Rousseau (1752), scene 5, air de Colin.]

292 ariettes italiennes parodiés dans raton et rosette parodie de titon et l'aurore / Quoy je suis ici seulette. [Cf. p. 354]. [L'opéra de Mondonville parut en 1753 et la parodie la même année. Cette « Ariette de l'écho » prend place dans la scène ii, et la musique fut publiée p. 67 du livret (1759).]

293 eglé tient tous ses biens.

294 air chanté aux divertissemens des petits appartemens a versailles / ah que ma voix me devient chere.

295 air champestre : me promenant dans la plaine.

296 titon / que l'aurore tarde a paroistre. [Mondonville (1753), air d'ouverture de l'Acte I.]

297 les tendres regards / vos regards sont autant de traits.

297 autre / que mon cœur vous aime.

298 j'ai perdu tout mon bonheur [du *Devin du Village* de Rousseau (1752).]

299 le dieu qui regne dans cithere.

299 air ismene / dieu des amis.

300 air de M^r blainville / que ces bois et leur verdure [(?) Charles-Henri Blainville (1711-après 1777), auteur de l'*Histoire de la musique* (1766).]

300 On ne tient pas sa colere.

301-302 air de M^r le chantre / trop souvent une belle [(?) Le *Quellen-lexicon* de Eitner enregistre une certaine Mlle Lechantre qui publia des concertos pour clavecin ou piano.]

302 mon cœur soupire pour le berger.

303-4 Musette en rondeau / tendre musette a jamais répette.

304 petit air affectueusement / Vous voir et vous entendre.

305-6 Chantez oiseaux, que vôtre sort est doux.

307 la tendresse mutuelle / je vous donne un cœur de bergere.

308 amans suis de plaire.

309 la tendre plainte / grands dieux qu'ils sont heureux.

309 chanson / cher amant je rend les armes.

310 les graces étoient en vendange.

311 en vain du rossignol on vante le ramage.

312-3 près d'un frais et coulant ruisseau.

313 autre / je crains que tircis ne m'engage.

313 calmés d'un regard ses doupirs.

314 Cest bachus qui nous rassemble.

315 de l'art séduisant de charmer.

316 fiers rossignols, l'ornement de nos bois.

317 le tendre et fier amour.

318 tout languit dans nos bois quand l'hyver les ravage [à la fin :] par vigneron [pseudonyme d'un compositeur d'airs à boire ?]
319 surpris d'une flame amoureuse [à la fin :] vigneron.
319 petite romance / tu mas promis charmante bergere.
320 dieu charmant dont les traits ont scu blesser mon cœur.
321-2 vos accents et votre plumage.
322 non non ce n'est que dans les hameaux.
322 ronde de ralle [?] / la raison murmure toujours.
323-4 air de l'himen et de l'amour / heureux oiseaux [des *Fêtes* de Rameau (1747), I, viii. Air d'Othésie.]
324-5 venez agréable printemps.
325-6 dans un déluge épouventable lucas craignant pour son tonneau
327 tout mortel ici bas doit remplir son destin.
327 maurice est né pour la gloire.
328 musette gracieusement / l'autre jour en badinant.
328 autre musette / son bonheur égalera son ardeur
329 brunette en musette / je veux chanter sur ma musette.
330 tendresse bachique / rossignols amoureux que ces aimables chants.
331 vaudeville / en vérité severe margoton.
332 air tendre / non ce n'est point par les soins de l'aurore.
333-5 duo de deux voix egalles pour Mde et Mlle de bl... [Blainville ? cf. p. 301, ci-dessus] / belle cloris a cette table faites briller.
336-7 duo / non non je n'en fais plus mistere [pour soprano et basse.]
338-40 duo en rondeau / je n'aimeray jamais que vous [pour soprano et basse.]
341-2 le songe effrayant / quel bruit se repand dans les airs.
343-4 le berger musicien / tircis a la jeune angélique.
345-6 ariette / l'autre jour le jeune tircis.
347 affectueusement un dessus peut chanter cet air [en clé de basse /] plaisir quand de bachus je goute la liqueur.
348-9 hilas / que vois je cest issé que repose [de Destouches, *Issé* (1697), IV, iii, « hilas » est un berger.]
350-2 du doe carnaval / nocte die quae bibamus [pour soprano et basse ; à la fin :] Stewart [probablement Neil Stewart, l'éditeur de musique écossais.]
352-3 hilas / sombres deserts temoins de mes tristes regrets [de Destouches, *Issé* (1697), III, ii.]
354 le roi de la feve par Mr anselme maître de musique / amis soyez temoins et regardez moi faire [probablement Jean-Baptiste Anselme, qui, d'après Eitner, *Quellen-lexicon*, écrivit la musique de *Raton et Rosette*, cf. p. 293, ci-dessus.]
355 blanche.
356 voir ci-dessus, pp. 11 à 40.
357 charmant amour lancés tous vos traits.

à l'intérieur de la couverture du dos : *Table des pièces de clavessin contenues dans ce livre*, de la main de De La Barre. Se trouve aussi (écrit par une écriture plus tardive) une liste d'*Airs hongrois et tyroliens en duo*, etc. qui ne se trouvent plus dans le volume.

MS LEBEGUE

(Pas antérieur à 1685).
pp. 1-125 Troisième Livre d'Orgue / de M^r Le Begue, organiste du Roy, / etc.
pp. 87-89, [« Laissez paitre vos bestes » est copié à une mauvaise place, venant avant « Puer nobis nascitur », pp. 90-93. A noter p. 93, une écriture différente dit : « Il suit après les Bourgeoises de Chârtres, » qui suit en effet, p. 97, les pp. 94-96 sont blanches. Au bas de la page 125 est copiée l'inscription finale : « Gravé P. H. De Baussen A Paris ». Les pages suivantes 126-144 contiennent des œuvres pour orgue uniques, probablement aussi de Lebègue.]
2e ton, c.-à-d. sol min.
pp. 126 Hymne Pour les Festes de la Ste Vierge. Ave Maris Stella.
127 Fugue.
128 Recit.
129-130 Dialogue a deux Chœurs.
6e ton, c.-à-d. Fa maj.
130 Ave Verum.
131 Trio.
132 Duo.
133 Dialogue a deux Chœurs.
1e ton, c.-à-d. ré min.
134 Prose de Pasques [*Victimae Paschali laudes ;* basse avec au-dessus les chiffres d'un continuo élaboré.]
134 Dessus de Tierce.
135 Diminution de Basse.
136 Fond d'Orgue. Amen.
4e ton.
136-137 Pange lingua.
138 Fugue.
139 Recit.
140 Fond d'Orgue pour Amen.
8e ton c.-à-d. sol maj.
140-41 Veni creator.
142 Trio.
143 Recit de Mouvement.
144 Petit dialogue.

MS MENETOU

(Pas antérieur à 1689 et probablement postérieur à 1691).
Copistes : Il semble y en avoir eu au moins trois. Le premier ayant les deux extrémités du livre, pp. 1-58 et pp. R 1-79, le deuxième les arrangements pour clavier des pp. 59-68, et le troisième les œuvres vocales, R 80-103^a
A l'intérieur de la couverture du dos : LIVRE 4e.
La première section, copiée quelque temps après 1683, vient de la fin du MS tel qu'il est relié maintenant.

pp. 1-3 Ouverture Des festes de baccus et de lamour [arrangement pour clavier de Lully (1672) ; cf. MS Schwerin, f. 46^{v}-47^{r}.]

4-5 Jupiter.

5-7 Ouverture de lopera Disis [voir MS Parville p. 74.]

8 [Menuet.]

9-11 Entree de Bellerophon [arrangement de l'ouverture de Lully (1679) ; *cf* MS Schwerin f. 76^{v}-77^{r} ; B. N. Rés. 2094 (H. n° 1).]

12-18 Les follies despangne [*Anonyme ? Unique ?* S'arrête juste avant la fin de la 12e variation. Seules les 10 premières sont numérotées.]

19- blanche.

20- trompette de bellerophon rondeau [arrangement de Lully (1679), V, iii.]

21 trompette de bellerophon rondeau [I, v.]

22 Gavotte.

23-25 entrée De proserpine. [Arrangement de l'ouverture de Lully (1680)]

26- belle fleur charmante onbrage gavotte.

27-29 ouverture Delopera de trionphe delamour [arrangement de Lully (1681) cf. Schwerin MS f. 77^{v}-78^{r}.]

30-31 Chaconne.

32-35 passacaille de persee [arrangement de Lully (1682), V, iii.]

36- passepied [voir MS Parville p. 226.]

37-39 Ouverture d'Andromede [arrangement de Lully, *Persée* (1682) ; cf. MS Schwerin f. 60^{v}-61^{r}.]

40-41 Gigue en trio [Arrangement de Lully, *Persée* (1682) ; cf. MS Schwerin f. 60^{v}-61^{r}.]

42-43 entree dappollon [voir MS Parville p. 76.]

44- Menuet de phaeton [arrangement de Lully (1683) *Second air de danse*, IV, i.]

45 [Gavotte.]

46 tranquil cœur.

47 Menuet du triomphe de lamour [arrangement d'après Lully (1681).]

48 Gavotte.

49 [Gavotte.]

50 le praintemps de phaeton [ar. d'après Lully (1683), IV, i.]

51-52 la guerre / les fiffres / Les tambours rondeau.

52 Menuet.

53 les ollivette.

54 menuet.

55 gavotte.

56-58 Ouverture d'Alceste [*cf.* B.N. Rés. 2094 (H.N° 6).]

59-68 [écriture différente.]

59-60 Les songes agreables d'Atis [voir MS Parville p. 222.]

60-62 Les Songes funeste d'Atis [ar. d'après Lully *Atys* (1676), III, iv,; *cf.* MS Schwerin f. 78^{v}-80^{r}.]

62-63 Pleurs d'atis.

64-65 Courante de M^{r} de lully [voir MS Parville p. 72.]

66-68 La grotte de Versailles [voir MS Parville p. 228.]
Ici le MS revient en arrière et nous indiquons le n° des pages du début de la reliure actuelle.

du début du volume :

R (renversé) 1-3 Ouverture de Phaeton [ar. d'après Lully (1683) ; cf. MS Schwerin f. 71v-72r.]

R 4-5 Gavotte.
[avec un Double.]

R 6 [Version de la « Gavotte » ci-dessus, ar. de *Phaëton* I, vii,
avec texte : « Le plaisir est necessaire »,
avec le *Double* abrégé répété sans texte.]

R 7 [arrangement pour clavier avec, en dessous, le texte de Phaeton IV, i.]

R 8 [arrangement pour clavier avec, en dessous, deux couplets de *Phaëton*, chœur d'ouverture du prologue.]

R 9 [Arrangement pour clavier, sans titre, de l' « Air de danse » d'ouverture du prologue de Phaeton.]

R 10 [Arrangement pour clavier avec, en dessous, le texte « jay pour tous bien une musette ».]

R 11 [Arrangement pour clavier avec en dessous deux couplets du chœur du Prologue de *Phaeton* « Dans ces lieux ».]

R 12-17 Chaconne [arrangement de *Phaëton* II, v, *cf.* Bibl. Ste Geneviève Ms 2354, f. 1.]

R 18 [Arrangement pour clavier avec deux couplets du chœur du prologue de Phaeton « Plaisirs venez sans crainte. »]

R 19 Menuet en C Sol ut bemol.

R 20-22 Chaconne en C sol ut 1683. [Le seul opéra de Lully pour cette année fut *Phaeton.* Il s'agit peut-être, comme pour les variations *folia* p. 12, d'une composition originale pour clavier. Ils partagent beaucoup de traits de style.]

R 22-23 Ouverture d'Amadis 1684 [arrangement de Lully].

R 24 Menuet [Avec, en dessous, un seul couplet de « suivons l'amour ». Du prologue d'*Amadis* (1684).]

R 25 Menuet [Avec en dessous deux couplets de « Cœurs accablez », *Amadis* IV, vi.]

R 26-27 Les trompette [arrangement du « 2e air » d'*Amadis* I, iv.]

R 27 Menuet [arrangement d'*Amadis* IV, vi, transposé de la maj. en sol maj.]

R 28 Amour que veu tu de moy [arrangement, sans texte, d'*Amadis* II, i.]

R 29 De touttes les heures du jour [avec texte.]

R 30-31 Vous ne devez pas [c.-à-d. « plus »] attendre [ar., avec le texte en dessous d'*Amadis* II, vii, transposé d'un degré plus haut en la min.]

R 31 bois espais [ar., avec le texte en dessous, d'*Amadis* II, iv.]

R 32 que l'incertitude est un rigoureux tourment [avec texte.]

R 33 Marche damadis. En rondeau [ar. de « Marche pour le Combat de la Barrière » I, iii.]

R 34-45 Gigue d'amadis 1684 [ar. du « Second Air » du Prologue.]

R 35 Menuet.

R 36 Gavotte.

R 36-39 Ouverture De Rolande furieux [ar. ; de Lully (1685).]
R 40 Gavotte [ar. de « C'est l'amour », du Prologue de *Roland* avec le texte en dessous.]
R 41 Gavotte [ar. de la danse qui précède « C'est l'amour ».]
R 42-43 Gigue [ar. de la « Seconde Entrée » qui précède la Gavotte ci-dessus.]
R 43 Gavotte [ar. de l'Entrée » « II, v.]
R 44-45 Marche rondeau [ar. avec texte de « Quand on vient dans ce bocage » IV, iii.]
R 45 Menuet pour les hautbois [ar. du trio de IV, ii répété dans IV, iii.]
R 46 [Menuet ?]
R 46-47 Menuet [ar. du second Menuet du Prologue.]
R 47 Menuet [ar. du Premier Menuet].
R 48 Menuet [ar. du IV, iii.]
R 49 trio [ar. de « Qui goûte de ces eaux » II, v.]
R 50-51 Vous ne devez plus attendre [ar. d'*Amadis* II, vii ; *cf.* plus haut, p. R 30 et MS Parville, p. 212.]
R 53 premier air du temple de la paix [ar. de Lully, 1685 ed., p. 5.]
R 53 Aymez desormais.
R 54 la gloire luy suffit [*Temple de la paix*, p. 33.]
R 55 Menuet [p. 47.]
R 56-57 Gigue [p. 44.]
R 58 Entrée des bergers Et bergerres [p. 19.]
R 59 la paix revient [p. 128.]
R 60-61 on conteroit plus tost [p. 54, air de Silvie.]
R 61 Canaris [p. 103.]
R 62 Passepied [p. 126.]
R 63 Menuet [p. 127.]
R 64 Suivons l'aimable paix [p. 102.]
R 65 trio nous fuyons la beauté
R 66 lidil de seaux [c.-à-d. *L'Idylle sur la paix* (1685) de Lully, chanté dans l'orangerie de Sceaux] Chantons bergers. Édition de 1685, p. 33.
R 67 Sans crainte dans nos prairies.
R 68 Charmant repos.
R 69-71 Ouverture Du temple de la paix. [Arangement de Lully (1685).]
R 72-73 Ouverture d'armide. [Arrangement de Lully (1686).]
R 74 Entree [arr. d'*Armide*, fin du Prologue.]
R 75 Menuet [arr. du 2e Menuet, fin du Prologue.]
R 76 Gavotte rondeau [arr. du Prologue.]
R 77 un berger charmant.
R 78-79 les plaisirs ont choisy pour azile.

pp. R 80-103a [contiennent de la musique vocale d'une écriture différente, peut-être celle de De La Barre, organiste.]
R 80-81 Les oyseaux de ce bocage.
R 82 Prologue du Triomphe de Lamour. [Voix de soprano seulement ; air de Venus « Un Heros que le Ciel ».]
R 83-84 de phaëton / prothée [fin de l'acte II ; voix de basse seulement.]
R 84-85 consolés vous dans vos tourments [voix de soprano seulement.]

R 85-86	Ses constantes rigueurs mont apris [voix de basse seulement.]
R 86-87	Cet heureux jour doit nous charmer [duo vocal pour soprano et ténor seulement.]
R 87-88	de cadmus Le prince [*Cadmus et Hermione* (1673), lignes vocales seulement, début de l'Acte I, avec le 2e Prince (et le duo « Nous suivons ») omis. S'arrête au milieu de la ligne du Prince : « Si vous trouvé des dieux dont l'ordre vous engage a choi... » Quelques pages manquent ?]
R 89	[fragment de la fin du I, i, ligne vocale de Cadmus seulement, suivi par l'air d'Aglante, ligne vocale seulement, du I, iii.]
R 89-90	Lambert. Aimables bois feuillages sombres [voix de soprano seulement ; *Unique ?*]
R 90-91	Lors que mon Iris me chagrine [voix de soprano seulement ; air à 3 parties du *Premier Livre* de Dubuisson (1686).]
R 91-92	Helas une chaine si belle [duo vocal (soprano et basse) seulement ; de *Phaëton* de Lully (1683), V, iii.]
R 93-94	La Saison des frimats [voix de basse seulement, de *Atys* de Lully (1677), prologue.]
R 94-95	Tristes honeurs gloire cruelle [voix de soprano seulement.]
R 95-96	Gardés touts un silence extreme [voix de tenor seulement]
pp. R 96-103^{a}	airs Serieux de mademoiselle de menetou [1689 ? publ. par C. Ballard, Paris, 1691.]
R 96-97	pour le Roy. Je ne suis qu'une bergère.
R 97-99	pour le Roy. Louis seul attaqué par cent peuples divers.
R 99-101	Pour monseigneur. Plus jeune qu'alexandre.
R 101-102	Ah ! Si vous sçaviez mes compagnes.
R 102-103	Auprès de vous je souffrois chaque jour.
R 103-103^{a}	[petite feuille pliée en bas et attachée par une épingle] quoy déja petite bergere.
[à la fin du 103^{a} :]	fin des airs de mademoiselle de menetou.

MS PARVILLE

(Pas antérieur à 1689).

ré min.	p. 1-5	Prelude en D La Re [Unique ; C. 55.]
	6-14	Prelude Coupprain [B.-D. 1 ; C. 45.]
	15	Prelude de Monsieur de la Barre [*Unique*. Il est probable que cette œuvre ainsi que les autres œuvres de La Barre contenues dans le MS Parville, sont de Joseph (1633-1678).]
	16-17	Allemande Couprain [B.-D. 36 ; C. 46.]
	18-19	Courante Couprain [B.D. 41 ; C. 58.]
	19-	Sarabande Couprain [B.-D. 49 ; C. 59.]
	20-21	Gigue Couprain [B.-D. 123 bis ; C. 61.]
	22	Canaries Couprain [B.-D. 52 ; C. 51.]
	23	Pastourelle de Couprin [B.-D. 54 ; C. 52.]
	24-25	Courante Couprin [B.-D. 39 ; C. 57.]
	25-	Gavotte Couprin [*Unique* ; C. 53.]
	26-27	Chaconne de Couprin [B.-D. 55 ; C. 54.]

	28-29	La Complaignante Chaconne de Couprin [B.-D. 57 ; C. 63.]
	30-31	Allemande La Barre [*Unique.*]
	32-	Allemande La Barre [*Unique.*]
	33-	Courante La Barre [*Unique.*]
	34-	Courante du Vieux gautier [S. 78 ; cf. S. 51 et S. 65, « Les Larmes de Boisset, Courante du Vieux Gautier ».]
	35-	Sarabande la barre [*Unique.*]
	36-	Courant Chanbonniere dit la toute belle [B.-T. 12 ; aussi dans le MS Oldham.]
	37-	Courante chanbonniere [« Courante de Madame », B.-T. 13, aussi dans le MS Oldham.]
	38-	Allemande la loureuse chanbonniere [B.-T. 11 ; aussi dans le MS Oldham.]
	39-	Allemande Hardel [dans le MS Bauyn.]
	40-	Air italien a deux chœurs.
	41-	L'amour malade [*cf.* B. M. Egerton 814, f. 11, daté de 1628.]
Ré maj.	42-47	Prelude en D la re grand becar [B.-D. 2 ; C. 39.]
	48-49	Allemande Couprin [B.-D. 58 ; C. 40.]
	50-51	Chaconne couprin [B.-D. 62 ; C. 44.]
	51-	Sarabande Couprin [B.-D. 60 ; C. 42.]
	52-53	Chaconne de galatée [ar. de Lully, *Acis et Galathée* (1686), Acte II, scene 5 ; *cf.* d'Anglebert (1689), p. 105 (R. p. 112 f.), La Barre MS 11, p. 206 et MS Schwerin f. 104 v.]
mi min.	54-55	Allemande de la paix Couprin, en E, si, mi [B.-D. 63 ; C. 65.]
	55-	Courante couprin [B.-D. 64 ; C. 66.]
	56-	Sarabande couprin [B.-D. 65 ; C. 67.]
	57-58	Gigue de Mr Froberger [D.T.O. VI/2, Band 13, p. 71, et *cf. ibid.*, pp. 20-21.]
	58-59	Gigue Chanbonniere [B.-T. 99, du MS Bauyn.]
sol min.	60-64	Prelude couprin en g. re. Sol b mol. [B.-D. 3 ; C. 92.]
	64-65	Allemande couprin [B.-D. 92 ; C. 93.]
	66-	Courante couprin [B.-D. 93 ; C. 94.]
	67-	Sarabande couprin [B.-D. 96 ; C. 97.]
	68-70	Passacaille Couprin [B.-D. 95 ; C. 96.]
	71	Saraband chanbonniere [B.-T. 125, du MS Bauyn.]
	72-	Courante de Mr Lully. [arrangement par D'Anglebert (1689) pp. 43-44 (R., pp. 42-43), avec une version plus ornée des deux in B.N. Rés. 89 f. 87^{v}-89^{r}.] *cf.* MS Menetou, pp. 64-65.
	73-	Double de La Courante Lully.
	74-76	Ouverture disis [ar. de Lully, *Isis* (1677), ouverture du prologue c *cf* arrangements pour clavier dans le MS

		Menetou, pp. 5-7 ; B.N. Rés. 2094 (H. No. 2) ; MS Schwerin f. 45^{v}-46^{r}, et B.N. Rés. 89ter, f. 85^{v}-87^{r}, ce dernier probablement par d'Anglebert.]
	76-77	Entrée dapollon [arr. de Lully, *Le Triomphe de l'Amour* (1681) ; *cf* d'Anglebert (1689) p. 61 f. (R. ; p. 64 f.) MS Schwerin f. 49^{v}-50^{r}, et MS Menetou p. 42-43. Arrangements pour guitare par Robert de Visee dans *Œuvres Complètes* ed. R. Strizich (1969), p. 106 ; version pour luth (en ré) à Besançon, MS Saizenay, p. 22.]
	78-	ah petite brunette [*cf.* B. M. Egerton 2514, f. 107.]
la min.	79-89	Prelude de Mr Couperin alimitation de Mr Froberger en a mi la [B.-D. 6 ; C. 1.]
	90-91	Prelude en a mi la [B.-D. 7 ; C. 7.]
	92-93	Allemande Couprin [B.-D. 102 ; C. 2.]
	94-	Courante Couprin dit la mignonne [B.-D. 106 ; C. 3.]
	95-	Courante Richard [B. p. 19, du MS Bauyn.]
	96-	Sarabande Couprin [B.-D. 110 ; C. 51.]
	97-	Gavotte le Dieu qui nous engage [ar. de Lully ?]
	98-	Gavotte de M. Hardel.
	99-	Double de la gavotte fait par M. Couprin [B.-D. 131 ; C. 11 et 11 A. Une version a également été publiée dans le Second Livre de *Lebègue* (1687), D., p. 64, sans mention de Hardel.]
	100	Menüet du Poiètou.
	101	Double du menüet fait par Mr Couprin [B.-D. 133 ; C. 18.]
	102-103	Courante *c.-à-d.* Alleamande de M. de la Barre [*Unique.*] Devrait être intitulée « Allemande ». Mal nommée à l'origine, comme l'étaient les deux pièces suivantes, mais, contrairement à elles, pas corrigée par la suite par le copiste.]
	104-105	[« Gigue de M. delabarre » rayé.] Courante de M de la barre [B. p. 26, du MS Bauyn.]
	106-107	[« Passacaille du Seigneur de Louigy » rayé] Gigue de M^{r} de la barre [*Unique.*]
	108-109	Passacaille du Seigneur de Louigy » [La seule pièce pour clavier que l'on connaisse de Luigi Rossi. Aussi dans le MS Bauyn Elle a été enregistrée par R. Gerlin sur Anthologie Sonore No 92, sous une attribution erronée à Louis (c.-à-d. « Luigi ») Couperin.]
Do maj.	110-113	Prelude en C Sol ut Couprin [B.-D. 10 ; C. 28.]
	114-115	Prelude Couprin [B.-D. 11 ; C. 76.]
	116-117	Allemande le moutier de Mr Chambonniere
	118-119	Le Double du moutier fait par Mr Couprin [B.-T. 61 ; B.-D. 134 ; C. 29 et 29 A. aussi dans le MS Oldham ; quelques petites additions d'une écriture plus tardive. Titon du Tillet, dans l'édition de 1732 du *Parnasse François* (p. 402), parlait de « Pièces de Chambonniere, dont les Maîtres de l'Art font

encore estime, sur-tout d'une suite en C SOL UT : tous les amateurs du Clavecin connoissent *la Courante* de cette suite, & la pièce intitulée, *le Moutier,* ou *la Marche du marié et de la Marée* » *cf.* similaire sur lae plan mélodique « La Mariée », p. 230 f., ci-dessous. Il est interessant de noter que cette allemande n'était *pas* inclue parmi les œuvres que Chambonnière a publiées.]

120- Courante Chanbonniere [« Courante Iris », B.-T. 8 ; l'une des pièces les plus célèbres de Chambonnières En plus des sources citées dans B.-T. il y a une version à Clermont-Ferrand, Cahier de Mlle Claude Redon (1661) et un *double* dans le MS Oldham. C'est sûrement à cette courante que Titon du Tillet fait allusion (voir ci-dessus).]

121- Courante Chanbonniere [B.-T. 9.]

122- Courante Chanbonniere [*Unique.*]

123- Sarabande de M^{r} pignel [Germain Pinel ; aussi dans le MS Bauyn et dans B.N. Rés. 89ter f. 6^{v}-7^{r}, avec un *Double* f. 7^{v}-8^{r}, probablement par d'Anglebert.]

124-125 Chaconne Danglebert [pas dans (1689), mais dans R ; p. 148 f, de B.N. Rés. 89ter ; aussi dans MS De La Barre 11, pp. 212-14, et de nouveau p. 229 f.]

126-137 Chaconne damadis [ar de Lully, *Amadis* (1684), fin de l'Acte V.]

138-139 Riguaudon.

140-141 Double du Riguaudon fait par Mr Couprain [*Unique* ; C. 32 et 32 A.]

142 Gavotte M^{r} le Begue [D. p. 38 (1677) et B.-D. 132 (avant 1661).]

143 [Sans titre. *Unique. Double* de la p. 142, mais diffère à la fois de Lebègue et de Louis Couperin. D'une écriture différente et moins experte que les pages précédentes et suivantes. Probablement le même copiste que pp. 273-278, et peut-être aussi le même compositeur que pour le *Double,* pp. 276-77, ci-dessous. *Cf* encore un autre *Double* par Clérambault à la Bibl. Ste. Geneviève MS 2374.]

do min. 144-145 Prelude en C Sol utb mol Couprain [*Unique* ; C. 33.]

146-147 La precieuse Suitte Allemande en C Sol ut b mol [B.-D. 30 ; C. 34.]

148-149 Courante Couprin [B.-D. 31 ; C. 35.]

150-151 Sarabande Couprin [B.-D. 32 ; C. 36.]

152-153 Gigue Couprin [B.-D. 33 ; C. 37.]

154-155 Chaconne Couprin dit la bergeronnette [B.-D. 34 ; C. 38.]

Fa maj. 156-159 Prelude du 6^{e} en b f. ut fa b:mol Couprin [B.-D. 12 ; C. 76.]

159-163 Autre prelude du 6e [B.-D. 13 ; C. 68.]

164-165 Allemande grave Couprin [B.-D. 67 ; C. 69.]

166- Courante Couprin [B.-D. 68 ; C. 70.]

	167-	Courante Chanbonniere [B.-T. 105, du MS Bauyn.]
	168-	Volte Chanbonniere [B.-T. 110, du MS Bauyn.]
	169-	Sarabande Chanbonniere [B.-T. 23, *considérablement ornée.*]
	170-	Courante chanbonniere [B.-T. 105, *considérablement ornée.*]
	171-	Courante la barre [*Unique.*]
	172-173	Gaillarde Couprin [B.-D. 77 ; C. 74.]
	173-	Sarabande couprin [B.-D. 72 ; C. 71.]
	174-	Chaconne Chanbonniere [B.-T. 113, du MS Bauyn.]
	175-	blanche.
Sol maj.	176-177	Prelude en g re Sol Couprin [*Unique* ; C. 85.]
	178-179	Allemande Couprin [B.-D. 82 ; C. 86 *Double* (par d'Anglebert ?) de B.N. Rés. 89ter publié pour la première fois comme C. 86 A.]
	180-	Courante Couprin [B.-D. 84 ; C. 87.]
	181-	Courante Chanbonniere [B.-T. 57 ; cette pièce et les trois suivantes se trouvent aussi dans le MS Oldham.]
	182	Courante Chanbonniere [B.-T. 58.]
	183-	Courante Chanbonniere [B.-T. 56.]
	184	Sarabande Chanbonniere [« Sarabande Jeunes zephirs », B.-T. 59.]
	185-	Saraband Chanbonniere [B.-T. 122, du MS Bauyn.]
	186-187	Gigue Chanbonniere [B.-T. 122, du MS Bauyn.]
	188-189	Canaries Chanbonniere [B.-T. 30, aussi à la Bibl. Ste Geneviève, MS 2843, f. 10.]
	190-	Courante [Étienne ?] Richard [*Unique.* Faisait peut-être partie à l'origine d'une suite comprenant la Sarabande (avec le *Double*) dans B.N. Rés. 89ter, f. 80^{v}-82^{r}.]
	191-	Sarabande Couprin [B.-D. 87 ; C. 89.]
	192-195	Chaconne Couprin [B.-D. 89 ; C. 91.]
	196-197	Gaillarde de Monsieur Couperin [B.-D. 88 ; C. 90.]
mi min.	198-199	Prelude en E si mi grand b [B.-D. 14 ; C. 64.]
si min.	200-201	Allemande Couprin en E si mi b [en fait en *si* min. B.-D. 116 ; C. 19.]
	202-203	Courante Couprin [B.-D. 117 ; C. 20.]
	203-	Sarabande Couprin [B.-D. 118 ; C. 21.]
	pp. 204-211	[D'une deuxième écriture, moins élégante]
	204-205	Prelude C sol ut [*Unique.* D'Anglebert ?]
	206-207	Prelude f ut fa Unique D'Anglebert ?
	208-209	Prelude G. re. sol *Unique* D'Anglebert ?
	210-	Passepied de Lully [Sol maj.]
	211-	Menuet dans nos bois Mr de Lully [sol maj ; Arrangement par d'Anglebert (1689) p. 28 (R. p. 29). Voir ci-dessus, De La Barre MS 11, p. 205.]
	pp. 212-213	[troisième écriture, encre plus claire ; pp. 212-214.] Trio d'Amadis / vous ne devez plus attendre [sol min. ;]

Ar. de Lully, *Amadis* (1684) II, vii ; *cf* MS Menetou, p. R. 30 et R. 50.]

214- Trio de thésée / aimons nous [(Do maj.) arr. de Lully, *Thésée* (1675).]

pp. 215-251 [quatrième écriture, encre de nouveau plus foncée]

215 Menuet [ré min.]

216- Rigaudon [sol min. Nicolas Lebègue ? Aussi dans MS De La Barre 6 p. 334 f. ; mais en ré min.]

217- 2e Rigaudon [sol min.]

218-219 Air d'Armide [sol min. arr. de Lully, *Armide* (1686). Diffère par beaucoup de détails des « Sourdines d'Armide » par d'Anglebert (1689) p. 59 (R, p. 62), aussi bien que de l'arrangement de la p. 282 f. ci-dessous et du MS Schwerin f. 58^{v}-59^{r}.]

220-221 Air des Sorciers [sol min. *cf* Vienna, Minoritenkonvent, XIV, 743 f 50^{r}.]

222-223 Les songes agreables d'Atys [sol min. ; arr. de Lully, *Atys* (1676), III, iv ; *cf* d'Anglebert (1689) p. 60 (R ; p. 63), MS Schwerin f. 47^{v}, et MS Menetou p. 59-60.]

224 Menuet d'Atys [Do maj.].

225- Les Sacrificateurs [la min.].

226-227 Passepied de Persée [La min. ; arr. de Lully, *Persée* (1682), prologue, danse pour 2 hautbois, et basson. Aussi in MS Menetou, p. 36.]

228-229 Ouverture de la grotte de Versailles [sol min. ; arr. de Lully (1668) *cf.* MS Schwerin f. 103^{v}-104^{r} ; Vienne, Minoritenkonvent, XIV, 743 f. 44^{r} ; et MS Menetou p. 66. Arrangement pour guitare par Robert de Visée in *Œuvres Complètes*, ed. R. Strizich (1969) p. 104 f. ; version pour luth (en ré min.) à Besançon, MS Saizenay, p. 226.]

230-231 I a Mariée [Sol maj. ; arr. de Lully, *Roland* (1685) ; *cf.* arr. pour clavier différent in MS Schwerin f. 55^{v}. *Cf.* aussi une mélodie similaire dans Chambonnières 61, appelée « La Moutie et la Mariée » in MS Oldham et « *Le Moutier*, ou *la Marche du Marié et de la Mariée* » par Titon du Tillet dans *Le Parnasse françois* (1732) p. 402. Les deux airs sont probablement sur une marche nuptiale paysanne traditionnelle].

232- Les Fanfares de Psiché [do min. ; arr. de Lully, *Psyché* (1678). *Cf.* « Les Trompettes de Psiché », p. 278 f. ci-dessous].

233 Menuet [do maj.].

234- Menuet [do maj.].

235- Menuet en Rondeau [Do maj.].

236-237 Menuet [sol min.].

238-239 Air pour la Jeunesse [sol min. ; arr. de Lully, *Le Triomphe de l'Amour* (1681).]

240- Gigue du prince d'Orange [Sol. maj].

241- Les espagnols [Si b maj., ar. de Lully, *Ballet des Nations* (1670), 1er Air des Espagnols ; *cf.* arr. pour luth (en

Sol maj.) par Robert de Visée à Besançon, MS Saizenay, p. 287.

242- La descente de Mars [Do maj. ; arr. de Lully, *Thesée* (1675).]

243- Menuet [Do maj. ; également arr. de *Thesée* (1675).]

244-245 La Marche de Thesée [Do maj. ; arr. de « l'Entrée des Sacrificateurs » I, xi, *cf.* arrangements pour clavier in MS Schwerin f. 68^v-69^r et in B.N. Rés. 2094 (H. No. 9).]

246-247 Entrée [sol min.].

248-249 Entrée [sol min. ; 2 parties].

250- Gavotte [Si ; 2 parties].

251- Menuet en Rondeau [Si b maj. ; 2 parties.]

pp. 252-258 cinquième écriture.

252-253 Les plesirs de Gautier [sol mineur ; probablement tiré d'un opéra de Pierre Gautier de Marseille (ca. 1642-1697). Une autre version généralement préférable a été copiée deux fois dans le MS Schwerin, f. 48^r et de nouveau f. 50^v.]

254- Rigodon [sol mineur].

255- Rigodon de Gautier [la mineur ; vient peut-être aussi d'un opéra de Pierre Gautier.]

256-257 Dieu des Enfers [Lully, arrangement par d'Anglebert (1689) p. 46 (R. p. 45).]

257- La berger Anette [Vaudeville, arrangement par d'Anglebert (1689) p. 56 (R, p. 59) ; *cf.* aussi B.N. Cat. Ecorcheville Vol. I, p. 55.]

258- menuet de poitou [Vaudeville, arrangement par d'Anglebert (1689) p. 62 (R. p. 66).]

259- blanche.

pp. 260-273 [prelude non mesuré sans titre, d'une sixième écriture, avec coulés fleuris (la min.). *Unique*, Louis Couperin ?]

pp. 274-278 [Septième écriture, probablement la même que p. 143.] Le Printems [*cf.* p. 142 f.] de Chambonniers [B.-T. 142, du MS Bauyn ; aussi in MS Oldham.]

276-277 Double de la Gavotte de le Begue version quelque peu corrompue de l'arrangement de Louis Couperin, B.-D. 132, avec les valeurs des notes divisées par deux ; l'original de Lebègue fut publié dans son *Premier Livre* (1677) D. p. 38.

278-279 Les Trompetes de psiché [Do maj. ; arrangement différent et quelque peu moins habile que plus haut, p. 232.]

280-281 [sans titre ; Chambonnières, Courante 65 ; du MS Bauyn.]

282-283 [Huitième écriture, peut-être celle de De La Barre, Organiste.] Sourdinnes d'Amide [sic. *cf.* arrangement différent copié ci-dessus p. 218 f.]

FRÈRES EN ART

Pièce de théâtre inédite de Debussy

Peu après la parution, en 1895, des *Proses Lyriques*, la seule œuvre où le compositeur a été inspiré par ses propres textes, Debussy s'engageait à écrire des pièces de théâtre et avait même eu l'idée de fonder une revue littéraire. Vers 1890 il avait fait la connaissance des frères René et Michel Peter, fils d'une personnalité dans le monde médical, le Dr Michel Peter, l'adversaire et en même temps le cousin de Pasteur [1]. Dix ans plus jeune que Debussy, René Peter se prenait pour un dramaturge et, à partir de 1894, avait publié plusieurs comédies légères et des contes écrits avec Georges Feydeau, Robert Danceny et d'autres. Or Peter était en même temps l'ami de Marcel Proust qui le mentionne en termes affectueux dans sa correspondance avec Reynaldo Hahn : « Peter est délicieux, de ressources incessantes dans l'esprit que je n'imaginais point, d'une inlassable gentillesse de façons avec moi... » [2]. René Peter demeurait avec sa famille à Versailles, et c'est pendant son séjour à Versailles en 1906 que Proust avait conçu le projet d'une pièce de théâtre en coopération avec Peter, au sujet d'un mari qui, déchiré entre son amour pour sa femme et l'attrait des filles de joie, est mené au suicide. Proust avait admis plus tard qu'il lui manquait le courage d'écrire cette pièce, mais il en utilisait l'idée dans *Du Côté de chez Swann*, à l'endroit oû Swann se tourne vers les maisons closes dans l'espoir de comprendre Odette [3].

---

1. Voir Edward LOCKSPEISER : *Debussy : His Life and Mind*, Londres, 1962, Vol. I, p. 132.
2. Marcel PROUST : *Lettres à Reynaldo Hahn, présentées par Philippe Kolb*, Paris, 1956, p. 97.
3. Marcel PROUST, *op. cit.*, p. 100 et note 5 (*Correspondance générale*, IV, p. 114 et *Du côté de chez Swann*, I, pp. 230 à 237).

Mais cela est postérieur à la coopération de Peter avec Debussy. Dans ses souvenirs sur Debussy [1], Peter déclare qu'ayant été impressionné par l'emploi judicieux des mots dans la conversation de Debussy et par l'appui donné par ce dernier à sa pièce, *La Tragédie de la Mort*, pour laquelle Debussy avait en effet écrit une *Berceuse* — en vue de tout cela Peter avait eu l'idée bizarre de faire de Debussy son professeur d'art dramatique. On a peine à croire que pendant quatre ans, selon Peter, Debussy lui donna des leçons d'art dramatique deux fois par semaine. Ce qui est moins étonnant, c'est que ces leçons, toujours selon Peter et à sa grande déception, lui enseignèrent peu de choses. Néanmoins, Peter et Debussy s'acharnèrent à trois comédies. Ces comédies s'appelaient, toujours d'après Peter, *L'Herbe Tendre*, *L'Utile Aventure* et *F.E.A.* (*Les Frères en Art*) [2]. Ces curieux projets, dont les deux premiers ne furent probablement pas achevés, — ou même commencés, on n'en sait rien, — se situent entre 1895 et 1899. Debussy considérait *F.E.A.*, selon Peter, comme une pièce écrite d'une façon par trop amateur et ne voulait pas la faire connaître avant la présentation de *Pelléas et Mélisande*.

Or les souvenirs de Peter ne correspondent pas du tout à ce que nous savons de la pièce, d'après le manuscrit inédit qui appartient à Monsieur André Meyer [3]. D'abord Peter cite un passage écrit en collaboration, dit-il, qui ne correspond pas exactement avec ce même passage dans le manuscrit que nous allons examiner. Cela a peu d'importance peut-être mais Peter dit ensuite que la pièce a été abandonnée, ce qui n'est pas du tout le cas. Les trois actes qui représentent la pièce menée à sa conclusion ont été découverts après la mort du compositeur et sont écrits entièrement de la main de Debussy, bien que le style soit assez décousu. Dans la dernière édition de ses souvenirs Peter, ayant vu ce manuscrit que M. Meyer lui avait montré, était obligé d'ajouter, en note :

Un amateur de belle musique, particulièrement enthousiaste de Debussy, M. A. M., a récemment trouvé chez un bouquiniste le manuscrit complet des *F.E.A.*, tout entier de la main de Claude. Sans doute celui-ci, des années après notre travail en commun, aura repris l'ouvrage commencé et l'aura mené jusqu'à l'achèvement, loin alors de son ancien « jeune collaborateur ». Sans vanité d'artiste, je dois dire que la pièce,

1. René PETER, *Claude Debussy*, 13e éd., Paris, 1944.
2. René PETER, *op. cit.*, p. 76 et p. 218.
3. *Collection Musicale André Meyer*, Abbeville, 1960, p. 12.

assurément curieuse, que j'ai eue sous les yeux, ne s'inscrit point, à beaucoup près, parmi les principaux fruits de son génie [1].

« Des années après notre travail » — on ne peut guère préciser la date du manuscrit d'une façon plus définitive, à moins que des allusions à « l'appareil téléphonique » et « l'allure cinématographique » ne nous permettent de le placer dans les toutes premières années du vingtième siècle. La pièce est sous la forme d'un roman à clef, dans lequel des personnes réelles, Debussy lui-même et sa première femme, Rosalie Texier, apparaissent sous des noms d'emprunt. Le sujet traite des rivalités entre artistes devant la formation d'une société bénévole, *Les Frères en Art*, dont le but est l'exploitation commerciale directe de leurs œuvres, sans passer par un intermédiaire.

On relève dans les discussions entre critiques, peintres et musiciens, d'importantes allusions à Monet, Rodin, Ruskin et autres personnalités qui ne sont pas mentionnées ailleurs dans la correspondance de Debussy. Un critique d'art anglais, sous le nom de Redburne, est peut-être Swinburne, si ce n'est George Moore. En effet, George Moore avait publié un livre de grande valeur sur les Impressionnistes français [2]. Ailleurs, il aurait encouragé les amateurs à acheter des tableaux de Degas. « Achetez les tableaux de Degas » disait-il, « vos enfants seront des millionnaires. » Voilà tout ce que l'on peut dire en préambule pour éclairer l'historique de la pièce *F.E.A.* pour le moment.

Partons, provisoirement, d'un autre point de vue. Tout le monde se rend compte d'une solide base ironique dans les écrits de Debussy. Guidé, ou même quelquefois dévoré, par une ironie multilatère Debussy se cache continuellement derrière cet écran. Tout le monde se rend compte aussi que c'est là le propre des êtres sensibles — donc, une sorte de protection employée par chaque artiste de sensibilité aiguë. L'essentiel, bien entendu, devant ce phénomène, c'est d'établir un certain rapprochement des styles ironiques, une certaine parenté dans la tradition ironique. Je suppose que ce fût Georges Jean-Aubry qui le premier rapportait la manière de Debussy — il pensait surtout à M. Croche — au style de Jules Laforgue — c'est au moins ce que l'on relève d'une des premières

1. René PETER, *op. cit.*, p. 88.
2. *Modern Painting*, Londres, 1893. Entre 1886 et 1893 plusieurs livres, romans et mémoires de Moore avaient été traduit en français, y compris *Les Confessions d'un jeune Anglais* dans *La Revue Indépendante*, mars-août 1886. Voir G. P. COLLET, *George Moore et la France*, Paris, 1957, p. 217.

études sur l'œuvre littéraire de Debussy [1]. Jean-Aubry avait vers la même époque fait une analyse étonnante des associations musicales dans les poèmes et les satires de Laforgue [2] et, instinctivement, il voyait le caractère moqueur de M. Croche comme un reflet des moyens qu'employait Laforgue dans *Pierrot Fumiste* ou *Lohengrin Fils de Parsifal.* Il est évident que Jean-Aubry avait prévu là tout un champ à explorer, car je ne pense pas que ce devancier, qui embrassait la critique de la peinture et de la littérature aussi bien que de la musique, savait que Debussy gardait pour la personnalité et l'œuvre de Laforgue une affection toute particulière, au point de l'appeler, parmi ses amis « notre Jules » [3]. D'ailleurs Jean-Aubry ne connaissait certainement pas l'existence de la pièce inédite *Frères en Art.*

Inspirée par une terrible amertume, la satire dramatique *Frères en Art* se rattache sûrement, il me semble, aux fantaisies ironiques de Laforgue. *Lohengrin Fils de Parsifal* avait paru dans *La Vogue* en juillet 1886 et bien que la pièce *Frères en Art* ait été ébauchée en coopération avec René Peter, la manière de Laforgue, désillusionnée et amusante à la fois, y est souvent reflétée. Voici par exemple un propos bien laforguien prononcé par un peintre, Maltravers, dans cette pièce sur le talent :

> Perds donc l'habitude de parler du talent avec véhémence... ma parole quand on emploie ce mot-là il me semble entendre parler de la fortune de X ou Z ! le talent ?... en effet ça n'est que la monnaie d'une pièce, elle est même souvent fausse !... Le talent ?... ça ne sert qu'à désigner les médiocres. As-tu jamais songé à dire de Michel Ange ou de Rodin, qu'ils avaient du talent ? Laisse-donc ce mot-là aux soi-disant amateurs d'art, il leur est si commode pour mettre dans le même panier à salade, des personnalités qui hurlent d'être ainsi confondues, surtout les petites, rien n'étant méchant comme les médiocres ; d'ailleurs, comme ils sont la masse ils finissent toujours par avoir raison. Nous mourrons et nous mourrons de la Médiocrité, elle a la force d'inertie et elle s'adapte trop fidèlement à un tas de gens sans parler de ceux qui ont un intérêt vital a ce qu'elle se perpétue le long des siècles !

Presque chaque constatation dans ces débats entre musiciens, peintres et écrivains est conçue sous forme d'énigme. L'esprit de

---

1. G. Jean-Aubry, *L'Œuvre critique de Debussy* (*La Revue Musicale*, décembre, 1920).
2. G. Jean-Aubry, « Jules Laforgue et la Musique », *La Revue de Genève*, octobre, 1921.
3. Claude Debussy, *Lettres à Deux Amis*, Paris, 1942, p. 160.

contradiction y est partout. L'action, à part le projet non réalisé de fonder une société d'entr'aide, n'existe pour ainsi dire pas. Donc, dans ces différents débats le caractère de la pièce est établi moins par les personnages eux-mêmes que par le ton de ces personnages et leurs associations — comme dans l'œuvre théâtrale de Maeterlinck. On suppose que ce ton sardonique ait été provoqué par de profonds déboires ; nous savons d'ailleurs combien de fois à cette époque Debussy était hanté par la compulsion de se suicider. Enfin, réalité ou illusion, pour voir les procédés que Debussy employait, prenons la scène où les principes économiques de la société *F.E.A.* sont proposés. Nous y voyons tout un plan économique, extrêmement pratique, enfin bourgeois à l'extrême, une caricature même des idées bohêmes auxquelles était attaché le jeune Debussy. En réalité Debussy partageait avec Baudelaire et Wagner un besoin impérieux d'acquérir de l'argent — acquérir ou emprunter, peu importe, pourvu que son idée créatrice soit financièrement soutenue et dans ce domaine aucune considération fraternelle n'entre en jeu. Or, voici comment ce magnifique égoïste de génie voulait présenter dans cette conception laforguienne et ironique les principes d'une société d'entr'aide.

DURTAL. — Le capital de la Société est divisé en parts de 500 fr., dont la moitié constitue un fonds de roulement sur lequel nous prélevons les premiers frais, — soit frais d'établissement, publicité, etc... Naturellement les gens auxquels nous faisons appel n'étant pas riches, il nous faut une somme assez considérable donc M. Hildebrand, Talencet plusieurs autres encore et, moi-même, faisons cette avance, et en plus fournissons les 500 fr. nécessaires à tous ceux qui se recommandent à nous par le talent, en outre peuvent se joindre à nous des hommes qui comme vous, Monsieur Redburne, s'intéressent aux talents incompris et qu'il suffirait simplement de mettre en contact avec le grand public, pour que cesse la défiance de celui-ci envers ceux-là.

REDBURNE. — Mais, cela crée une sorte de... reconnaissance... dont certaines susceptibilités ne voudront peut-être pas.

DURTAL. — Laissez-moi finir, — d'abord, les membres participent aussi bien dans les frais que dans les bénéfices, donc le bénéfice d'une œuvre vendue par l'entremise de la Société. Ici, je me permets de vous faire remarquer, que nous faisons cesser toute entremise marchande, tout espèce de marchandage avilissant pour l'homme et pour l'œuvre — vous voyez combien il devient facile à l'artiste de se libérer de l'avance qui lui a été faite, ayant également payé sa part dans les frais, la susceptibilité la plus chatouilleuse doit être apaisée.

REDBURNE. — Très bien... qu'est-ce que vous faites maintenant des œuvres pas vendues ?

DURTAL. — Elles restent la propriété de leurs auteurs. Cela nous oblige simplement à constituer d'une part, un compte Profits et Pertes et d'autre part un fonds de réserve représenté par un pourcentage sur la recette générale.

Idées économiques réellement aux antipodes de la fantaisie Debussyste. On songe aux conceptions bourgeoises de certains auteurs de pièces de théâtre (Bouchardy, d'Ennery et d'autres, aujourd'hui oubliés) dont Debussy se moquait à l'époque de *Pelléas*. D'autre part, j'avoue que je n'avais jamais songé à une alliance entre les idées de Debussy et celles du mouvement anarchiste — mais effectivement on n'en est pas très loin, d'après certaines allusions.

Debussy emploie le terme *anarchiste* à plusieurs reprises aussi bien dans la pièce *F.E.A.* que dans sa correspondance avec Pierre Louÿs. Maltravers, le peintre et Rabaud le sculpteur sont « presque les anarchistes ». D'autre part dans une longue tirade au sujet de l'art populaire Maltravers dit, « Je sors du peuple et je ne m'en cache nullement. Je crois aussi que ce creuset de souffrances et de haine, de cette force représentée par le peuple, de là seulement pourront jaillir des œuvres puissamment belles. Seulement le peuple n'aime pas l'Art... il se sent vaguement un intrus, une sorte de parent pauvre ! Voyez du reste dans presque tous les systèmes d'*Anarchie* qu'on veut lui appliquer, la diffusion de l'Art n'y est-elle pas inscrite ? Serait-ce un mal ? Je ne crois pas. » André Gide et Félix Fénéon le rédacteur de *La Revue Blanche* où Debussy écrivait régulièrement appartenaient au groupe d'intellectuels anarchistes dont le but, contrairement aux mouvements politiques qui portaient ce nom, était tout simplement *le culte de l'individu*. Pissaro dans ses lettres à son fils Lucien parle longuement de l'anarchie dans ce sens. Signac, qui en 1899, publia son traité *De Delacroix au néo-impressionnisme* appartenait également au groupe anarchiste [1]. C'était d'ailleurs entre 1893 et 1895 que les trois

---

1. Dans la lettre du 8 mai 1892, Pissarro écrit à son fils (*Lettres à mon fils Lucien, présentées par John Rewald*, Paris, 1950) : « En effet, le gros des miséreux ne comprend pas les anarchistes, cependant il ne faut pas se le dissimuler : si on a tant la frousse, c'est que l'on se sent fautif. As-tu lu l'interview de Zola ? Tout en disant que ce sont des idéologues, des utopistes, il préconise plutôt la lutte par la persuasion, par la démonstration de l'absurdité de cette théorie anti-scientifique. C'est déjà ménager la chèvre et le chou. Il faut donc que le peuple soit libre scientifiquement. Le bon billet ; quand les gens de science gouverneront, ils n'en gouverneront pas moins tyranniquement, quoique au nom de la science ! » Une note à la lettre du 15 juillet 1894 nous apprend que « Maximilien Luce qui, avec

volumes du *Journal de Delacroix*, qui étaient demeurés entre les mains de Pierre Andrieu, disciple du maître, parurent pour la première fois chez Plon. Il est possible que Debussy ait puisé certaines idées dans ces notes écrites à bâtons rompus.

Dans tout cela je ne m'éloigne pas du sujet. Ce sont précisément ces échos, ces allusions, ces rapports qui ressortent des *F.E.A.* qui pourraient nous indiquer le bon champ à explorer. Les idées anarchistes se distinguent dans cette pièce, mais encore plus les idées *ésotériques*. La pièce, en effet, est basée sur la conception d'une formation d'une société ésotérique — d'où le nom *F.E.A.* Ces idées que les lecteurs de la correspondance de Debussy reconnaîtront facilement se trouvent dans les lettres à Chausson, où, il est vrai, Debussy espère fonder une fraternité artistique, et non, une fraternité commerciale [1] comme dans cette pièce. Ces idées ésotériques, sur le plan artistique ou commercial, étaient répandues à l'époque. Van Gogh, dans une lettre à Émile Bernard, s'exprime merveilleusement sur ce sujet : « Les difficultés matérielles de la vie des peintres rendent souhaitable une collaboration entr'eux aujourd'hui comme au Moyen Age. En sauvegardant leur existence matérielle, en s'aimant comme des frères en armes, au lieu de s'entretuer, les peintres seraient plus heureux et en tout cas moins ridicules, moins fous et moins coupables [...] Ah ! si la majorité des peintres voulait s'associer en vue de collaborer aux choses essentielles ! L'art de l'avenir nous le prouvera peut-être. » [2]

Et peut-être pas. Un peu plus tôt Bizet avait entrevu tout un empire dirigé par les grands génies de la peinture et de la musique.

Fénéon, Signac, Mirbeau, Grave, Elisée Reclus et d'autres, appartenait au groupe d'intellectuels anarchistes, amis de Pissarro, venait d'être arrêté au cours de nouvelles rafles. » Les journaux associés avec le mouvement anarchiste furent *La Plume* qui consacre à l'Anarchie un numéro spécial (1er mai 1893) et les *Entretiens politiques et littéraires* qui devient anarchiste en 1892 et où Debussy publia, sur la recommandation du rédacteur Francis Viélé-Griffin, ses poèmes *De Rêve* et *De Grève* qui faisaient partie de son recueil *Proses Lyriques*. Voir Jean MAITRON, *Histoire du Mouvement Anarchiste en France*, Paris, 1951.

1. « Correspondance inédite de Chausson et Debussy », *La Revue Musicale*, 1er décembre 1925, pp. 120-1. » Et l'idée de la fondation d'une « société d'esotérisme musical » n'est pas non plus très VIe [sans doute XVIe] siècle. Mais puisque nous avons répudié le vieux goût romantique de la couleur locale ! » (lettre de Chausson à Debussy s. d.). « ... ça serait gentil de fonder une école de Néomusiciens, où l'on s'efforcerait de garder intacts les symboles admirables de la musique... » (lettre de Debussy à Chausson, le 2 octobre 1893).

2. Lettres adressées à Émile Bernard, juin-juillet 1888. *Complete Letters of Vincent van Gogh*, Londres, 1958, vol. 3, pp. 499 et 503.

« J'ai rêvé hier soir » Bizet écrit à Guiraud, justement le maître de Debussy, « que nous étions tous à Naples installés dans une villa charmante ; nous vivions là sous un gouvernement purement artistique. Le Sénat consistait de Beethoven, Michelange, Shakespeare, Giorgione et des gens de cette classe-là. La Grande Nationale était remplacée par un immense orchestre sous la direction de Litolff. » [1].

Mais l'idée fondamentale de *Frères en Art* se trouve nettement dans *Les Plaisirs et les jours* par Marcel Proust. Parlant d'un certain ami anglais, Proust écrit : « Nous formions alors le rêve, presque le projet de vivre de plus en plus l'un avec l'autre, dans un cercle de femmes et d'hommes magnanimes et choisis, assez loin de la bêtise, du vice et de la méchanceté pour nous sentir à l'abri de leurs flèches vulgaires. » [2] Dans le même sens Proust écrit à Madame de Noailles : « J'aimerais au moins être retiré, laborieux et fructifiant dans quelque grand monastère dont vous seriez, tout en blanc, l'admirable abbesse. » [3] Or ce « grand monastère » c'est justement le terme employé par Debussy dans sa correspondance avec Chausson, siège de sa *Société ésotérique*, où il prétend interpréter « la dernière messe de Palestrina. » [4]

Il est temps d'essayer d'identifier certains personnages dans cette pièce à clef. J'avoue que la signification des noms de Rabaud, sculpteur, Valady, musicien, Talancet, peintre, m'échappe, ainsi que celle d'autres personnages moins importants tels que Pardieu, graveur et Anculac, amateur. Mais Hildebrand le peintre, St. Diaz le critique d'art et Redburne le critique d'art anglais, provoquent certaines associations avec des personnes réelles. Adolf von Hildebrand fut non pas un peintre mais sculpteur et surtout historien d'art bien connu dont le livre *Le Problème de la Forme*, traduit en français en 1903, prévoyait une esthétique abstraite [5]. Diaz de

---

1. Winston DEAN, *Georges Bizet : His Life and Work*, London, 1965, p. 86.
2. Marcel PROUST, *Les Plaisirs et les Jours*, 1896, p. VII.
3. Marcel PROUST, *Correspondance générale*, tome 2, p. 54.
4. Lettre à Chausson du 7 mai, 1893. *La Revue Musicale*, décembre 1934.
5. L'œuvre critique d'Adolf von Hildebrand (1847-1921) *Das Problem der Form in der Bildendern Kunst* avait paru à Strasbourg en 1893. Phœbe Pool dans son livre *Picasso, The Formative Years* (Londres, 1962) souligne l'importance des théories de Hildebrand : « En Allemagne la doctrine des „ valeurs de la forme " avait été formulée dans les *Problèmes de la Forme* de Hildebrand qui réclamait la structure dans une œuvre d'art par opposition à l'imitation ou au symbolisme... Ces théories auraient été connues dans les milieux du jeune Picasso. » Rappelons que Chabrier, pendant son voyage en Allemagne en 1890, avait fait la connaissance d'un théoricien

la Pena, disciple de Delacroix, cherchait dans ses paysages boisés, les mouvements de l'ombre et de la lumière et éventuellement la peinture pure [1]. On songe au prononcement fameux de Constable le grand paysagiste anglais, « La lumière et l'ombre sont continuellement en mouvement », où l'on voit l'origine non pas statique mais musicale du mouvement impressioniste. Et en effet si nous avons raison de voir dans les personnages de Hildebrand et de Diaz les reflets de ces deux personnes réelles, on se rend compte d'après ces reflets, de l'orientation des idées de Debussy à l'époque de *La Mer* et des *Images* [2].

Mais ce qui est encore plus frappant, il me semble, c'est le personnage de Redburne, critique d'art anglais, le héros de la pièce pour ainsi dire. J'avoue que j'avais songé primitivement que Redburne représentait le poète anglais Swinburne auquel Debussy était attaché [3], mais ayant consulté mes collègues parmi les historiens d'art, je m'incline maintenant à voir en Redburne le reflet de l'écrivain irlandais George Moore, personnalité bien connue à l'époque, aux cheveux et aux favoris roux justement, ami d'Édouard Dujardin, de Paul Dukas, grand admirateur de Debussy [4] et ami des peintres Impressionistes dont il fut un des premiers critiques en Angleterre. « Personne, excepté Ruskin », a-t-on dit, « n'a écrit d'une manière plus vive, plus affectueuse et plus pénétrante sur la peinture ». Dans son livre *Modern Painting*, qui a paru en 1893, mais surtout dans ses écrits pour *The Hawk*, il y a des passages sur l'art et l'organisation de la vie sociale qui auraient pu être pris textuellement de *F.E.A.* [5]. Ailleurs, Moore exprime des idées

---

allemand, Konrad Fiedler qui partageait les idées de Hildebrand. Voir R. Delage, « Correspondance inédite entre Emmanuel Chabrier et Félix Mottl » dans *La Revue de Musicologie*, juillet, 1963, p. 99. Voir également Hubert Faensen, *Die bilderische Form. Die Kunstauffassungen Konrad Fiedlers, Adolf von Hildebrands und Hans von Marées*, Berlin, 1965.

1. N. G. Diaz de la Pena (1807-1876). E. C. Bénézit (*Dictionnaire de Peintres*, vol. 3, 1950) présente le rayonnement de cette personnalité marquante de l'École de Barbizon, peintre pré-Impressioniste, « essentiellement fataliste », qui se rattache d'une part à Monticelli, van Gogh et Cézanne et aussi au peintre munichois Hans von Marées.

2. D'Eastbourne en 1905 Debussy écrivait à Jacques Durand : « [...] quel endroit pour travailler [...] pas de musiciens parlant peinture, ni de peintres parlant musique. » A Edgard Varèse pourtant Debussy avouait : « J'aime les images presque autant que la musique. »

3. Voir E. Lockspeiser, « Debussy and Swinburne », *Monthly Musical Record*, Londres, 1959.

4. Voir George Moore, *Letters to Lady Cunard*, edited by R. Hart-Davis, London, 1957.

5. Dans mon roman *A Modern Lover*, publié il y a quelque sept ou huit ans, j'ai imaginé un groupe de jeunes hommes unis par une commune inspi-

synthésistes répandues à l'époque : « Une génération de littérateurs communie profondément avec la peinture, écrit-il, mais la génération suivante se sent plus proche de la musique. Le but et le triomphe des réalistes furent de forcer la plume à entrer en compétition, dans la description, par exemple, d'une rue misérable, avec le pinceau du peintre et le ciseau du sculpteur, tandis que l'écrivain symboliste voulait reproduire si fidèlement les vagues mais intenses sensations provoquées par un morceau de musique que le lecteur pût en deviner le titre. » [1]

Voyons finalement quelques extraits de *Frères en Art* qui font ressortir un certain ton du débat qui caractérise la pièce. Il est évident qu'il s'agit d'un cercle où on aime beaucoup discuter. Maltravers, le peintre et Hildebrand sont en train de discuter les principes de l'innovation dans l'art. On croit entendre la voix de Pierre Boulez lorsque Hildebrand répond :

HILDEBRAND. — Alors, brûlons les Musées, les Bibliothèques, tout ce qui représente le respect du Passé que vous reniez ou trouvez inutile.

REDBURNE. — Mais oui ! brûlons un peu les musées, quand ça ne serait qu'un moyen antiseptique de débarrasser les vraiment belles choses d'encombrants voisinages... Si j'avais fait une belle œuvre je n'aimerais pas la voir condamnée au Musée à perpétuité.

MALTRAVERS. — Quant aux Bibliothèques, H*d*, vous n'y trouverez que des aspects changeants de la Vérité. Croyez-moi, elle n'est pas dans les livres, Elle est plutôt dans la forme ou la couleur d'un ciel !

Ailleurs c'est la sensation, l'impression des *choses vues* et des *choses entendues* qui prime. Je prends cette conversation à trois

---

ration — l'Art pour l'Art — animés par une même conception esthétique, l'amour de la vie du Londres moderne et j'ai montré ces jeunes gens refusant de prostituer leur art aux bas impératifs commerciaux, dressés, résolus et unis, déterminés à ne pas descendre vers le public, mais à forcer le public à venir à eux. A l'époque où j'écrivais, aucune conception artistique de cette sorte, aucune association de cette nature n'existaient. Le seul fait sur lequel je pouvais m'appuyer était la *Confraternité Préraphaélite* [...]. Mais son esthétique était fort différente [...]. D'évidence les idées que j'exprimais alors flottaient dans l'air ; je fus simplement le premier à les mettre en circulation et à tenter de définir la tendance qui commençait à se manifester. Ces idées n'ont pas dormi une heure depuis sept ans. Elles sont maintenant bien éveillées. Allez, vous dis-je, voir les Impressionistes de Bond Street. » *The Hawk*, décembre 17, 1889. Traduction de Jean C. NOËL, *George Moore : L'Homme et l'Œuvre*, Paris, 1966, p. 198.

1. *Vale*, Londres, 1937. Traduction de Georges-Paul Collet, *George Moore et la France*, Paris, 1957, p. 76.

entre Hildebrand le critique allemand, Redburne le critique anglais et Maltravers le peintre français :

MALTRAVERS. — Sa théorie de l'effort est un non sens, elle aboutit à quoi ? A la vie de bureau, torpide et monotone, elle sent le renfermé, les pantoufles, elle est triste comme un vieux garçon ! — quand on fait de l'Art on ne doit jamais s'apercevoir que l'on travaille, sans cela c'est une tâche accomplie sans joie !

REDBURNE. — Fais attention, nous ne sommes pas chez nous !

MALTRAVERS (*sans l'écouter*). — L'Art, c'est la flamme (?) dans la lumière jeune et neuve des matinées ; c'est quand parfois le soleil est gentil, des jours qui finissent dans une orgie d'or et de sang comme des rois Égyptiens c'est l'odeur voluptueuse des femmes, remontant d'un joli geste, la robe lassée de rêve qu'elle étreint, c'est le rire des petits enfants qui vont se coucher l'Art c'est la liberté et vous en faites une formule.

Ce sont déjà les idées et les expressions de *Monsieur Croche*. Mais c'est surtout l'allusion à Ruskin qui doit nous retenir. Dans un certain entremêlement ou embrouillement de personnalités ou d'idées — entremêlement voulu sans doute — Redburne fait la connaissance de Hildebrand. Alors Redburne lui dit ces mots bien curieux : « Oh ! Monsieur, les libraires de Londres m'ont déjà appris votre physionomie ; vraiment votre portrait se vend chez nous aussi fort que ceux de Ruskin ou... Miss Langtry. »

Pour Lillie Langtry, la célèbre actrice anglaise, femme de grande beauté, genre Augusta Holmès, passons [1]. Mais Ruskin, le grand critique de Turner, doit arrêter notre attention. Le livre de Robert de la Sizeranne *Ruskin et la Religion de la Beauté* avait paru en 1895 et a fait une grande impression sur Marcel Proust. D'après ce que nous savons des relations Peter-Debussy-Proust, il est impossible de douter que Debussy, à l'affût de tout mouvement nouveau comme nous l'avons vu, savait exactement ce que Ruskin représentait. En fait Ruskin fut pour Turner précisément ce que Baudelaire fut pour Delacroix, le grand interprète auprès des connaisseurs de ces deux peintres. On sait, du reste, quels étaient les sentiments de Debussy à l'égard de Turner — « Le plus grand créateur du mystère dans l'art ». Proust également se rapproche à Debussy dans cette conception, mais, comme de juste à travers

1. Lillie Langtry (1852-1929) comptait parmi les plus belles femmes d'Angleterre. Millais a peint son portrait et elle était connue également de Whistler et d'Oscar Wilde.

Ruskin dont il était le traducteur. Je voudrais citer un passage de mon ami George Painter, le célèbre biographe de Proust.

> Grâce à l'influence de Ruskin, Proust a découvert le véritable caractère du peintre Elstir... En conférant à Elstir les qualités caractérisant tant de peintres divers — les cathédrales et les falaises normandes de Monet, les courses de Degas, les dieux et les Centaures de Gustave Moreau, les nocturnes aux feux d'artifices de Whistler, les baigneuses de Renoir — Proust fait entrevoir non seulement la réalité contemporaine du peintre imaginaire, mais aussi sa supériorité puisque sa grandeur embrassait toute la diversité de leurs dons. L'essentiel dans tout cela c'est qu'Elstir ne ressemble point à ses confrères Impressionnistes... tandis que Monet décomposait ses couleurs et ses contours sans vouloir cacher son sujet, l'art d'Elstir est fondé sur un principe d'ambiguité : devant ses peintures nous sommes plongés dans un état où il y a équivoque entre réalité et illusion. Le trait vraiment caractéristique des marines de ce peintre est que l'on prend la mer pour la terre et la terre pour la mer. En cela Elstir s'écarte des Impressionnistes français et s'oriente vers Turner [1].

Sans doute la pièce de Debussy *Frères en Art* a le danger de nous mener dans un dédale de petits sentiers peu connus. A première vue elle est quelque peu déroutante. Mais c'est ici tout de même dans ce rapprochement de Ruskin et Turner où « l'on prend la mer pour la terre et la terre pour la mer » que nous sommes en pleine vue des idées debussystes. C'est ici que nous voyons les méthodes impressionnistes de Debussy se replongeant à la fois dans celles de Turner et dans celles de Delacroix. C'est ici enfin que nous voyons une fusion, dans la matière musicale des deux grands courants de la peinture au dix-neuvième siècle ceux de Delacroix et de Turner — car enfin c'est à un idéal musical, comme nous le savons, que ces peintres, impressionnistes avant la lettre, aspiraient [2].

Edward LOCKSPEISER.

---

1. George PAINTER, *Marcel Proust*, Londres, 1959, vol. I, p. 280.
2. Cette thèse est développée dans Paul SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme*. Introduction et notes par François Cachin, Paris 1964 et dans John GAGE, *Colour in Turner : Poetry and Truth*, Londres, 1969.

EMMANUEL CHABRIER EN ESPAGNE

« Chansons qui coulez infatigablement sur les rues et au fond des cours ; larges vols des habaneras qui meurent dans les doux cris de la félécité parfaite... » — Valery LARBAUD.

EN 1882, Chabrier a 41 ans. Il a fait jouer *L'Étoile* et, un seul soir, en petit comité, *Une éducation manquée.* Il a écrit les *Pièces pittoresques* et la majeure partie de *Gwendoline,* que seuls connaissent quelques intimes. Une centaine d'amis le savent fin musicien, cinq cents personnes l'ont applaudi comme pianiste, mais le grand public l'ignore. A peine connaît-on, dans le Tout-Paris des cafés et des spectacles, sa silhouette trapue, la véhémence de ses discours et la jovialité de son comportement.

Il est bien portant (pour six ans encore...), heureusement marié et père de deux garçons — 8 et 3 ans. Depuis 1880 il cherche un livret d'opéra ou d'opéra-comique. En vain. Puisqu'il a des rentes solides et un grand appétit de voyages, pourquoi ne pas aller chercher l'inspiration à l'étranger ?

Rien ne le retient à Paris. Depuis le 1er décembre 1880 il est libre ; il a quitté son emploi au Ministère de l'Intérieur pour se consacrer à la composition. Réalisant un projet ancien, il décide de partir pour l'Espagne. Tout l'y pousse.

Non seulement son Livradois natal était depuis longtemps en rapports commerciaux avec la Catalogne, mais des réfugiés carlistes y furent ses premiers maîtres de musique. Son père, l'avocat Chabrier, pratiquait couramment la langue espagnole. Pour un Ambertois, aller en Espagne ce n'était pas se dépayser, mais suivre une inclination.

Chabrier aimait passionnément les chants et les danses fortement rythmés de son pays. Pressentant ou connaissant d'enfance leur parenté avec certaines musiques populaires d'outre-Pyrénées, il projetait de recueillir là-bas maint motif typique.

Il y avait autre chose. L'audition de *Tristan* à Munich, en 1880 l'avait profondément bouleversé : Wagner, ce Titan, n'était-il pas le génie absolu ? laissait-il quelqu'espoir aux jeunes compositeurs, sinon de l'imiter ? Chabrier reprit pourtant conscience de sa personnalité, comme en témoignent les *Pièces pittoresques*. Mais au printemps de 1882 il est allé à Londres entendre la *Tétralogie*, dirigée par Hans de Bulow. On a raconté [1] qu'aussitôt après le dernier accord il s'était réfugié dans sa chambre d'hôtel, pour y rester deux jours sans voir personne. L'obsession wagnérienne recommençait... Il fallait en sortir à tout prix, aller ranimer, renforcer dans les pays du soleil un tempérament musical dont l'originalité était indiscutablement d'essence latine.

Or, non seulement Chabrier avait, d'enfance, un grand appétit d'Espagne, mais ce pays ne cessait d'attirer les artistes. De Théophile Gautier à Mérimée, de Courbet à Sargent, les écrivains ne se lassaient pas de décrire son charme encore intact, les peintres copiaient au Louvre jusqu'à l'embouteillage les Velasquez et les Zurbaran. Les spectacles emboîtaient le pas [2]. Beaucoup d'amis de Chabrier revenaient d'Espagne (Manet, Lacome, Sargent, Degas), d'autres y partaient (Joncières, Constantin Meunier). On trouvait à Séville ceux qui manquaient au café Guerbois.

Le 20 juin 1882 le compositeur quitte Paris avec sa femme, leurs enfants, la vieille Nanine qui a élevé Chabrier, et une servante d'origine allemande. Ils passent probablement le mois de juillet

1. P. CHAPELLE, in *Comoedia* du 27/7/1922.

2. Bien entendu *Carmen* (1875) reste, de loin, le chef-d'œuvre de ce genre de spectacles. Mais nous aimerions mettre l'accent sur celui que donnait une troupe espagnole, en avril 1880 ; rue des Martyrs — non loin de la rue Mosnier (aujourd'hui : de Berne) où habitaient alors les Chabrier. Dans *Le Monde illustré*, Albert de Lasalle parle ainsi des acteurs : « Par leur allure, aussi bien que par leur tournure, ils ressemblent comme des cousins germains à nos Auvergnats en leurs jours de gaîté, notamment quand le dimanche soir ils dansent aux binious dans les guinguettes du boulevard Rochechouart (...) Pour mon compte j'étais déjà initié à cette musique par les *Echos d'Espagne*, précieuse collection de pièces-types que M. Paul Lacome d'Estalenx a recueillies sur place et le crayon à la main ». Le compositeur Lacome d'Estalenx était très lié avec Chabrier, qu'il rencontrait alors presque quotidiennement chez leurs éditeurs communs, Enoch et Costallat. Son recueil avait paru en avril 1872. Un autre ami de Chabrier, Édouard Moullé, recueillit *Trente-trois chants populaires de l'Espagne*.

Il faut signaler, antérieurement, comme premiers curieux de musique espagnole, le Russe *Glinka*, qui fit le voyage d'Espagne en 1845 et inocula le virus aux fameux Cinq — et surtout Sébastien Yradier, qui publia vers 1860 le recueil *Fleurs d'Espagne*, où toute une génération internationale alla chercher du pollen.

à Bordeaux chez la sœur de Mme Chabrier, Mme Jacmart. Fin juillet, les voici tous à Saint-Sébastien. Chabrier s'émerveille : sa connaissance du patois d'Ambert lui permet de comprendre facilement les indigènes. Le mois d'août passe comme un rêve. Septembre arrive ; le ménage Chabrier voudrait parcourir l'Espagne, envoyer à Bordeaux les enfants, Nanine et la bonne. Mais Madame Jacmart est en villégiature. Le compositeur s'énerve, va visiter Viernes, Vitoria, etc... Enfin vers le 25 septembre il peut expédier en Guyenne les impedimenta. Le voyage d'Espagne commence vraiment.

L'itinéraire est, en gros, celui que Th. Gautier a rendu classique : de Burgos à Cadix — par Valladolid, Madrid, Tolède et Séville ; puis de Malaga à Barcelone par la côte méditerranéenne. Mais il s'enrichit de détours, signalés comme intéressants par d'autres voyageurs : celui de Salamanque-Zamora-Avila par exemple — ou de Murcie-Elche, vers l'intérieur. De Barcelone le couple revient à Bordeaux, en passant par Saragosse et Irun. Le sensuel Chabrier va, l'œil aux aguets, les narines frémissantes, l'oreille attentive, tous les sens comme dilatés. Ce sera l'époque la plus heureuse de sa vie. Il exulte. Écoutons-le, car, aimant à écrire [1], il raconte ses découvertes en se racontant lui-même :

Lettre I

(publiée par J. Désaymard, *op. cit.*, p. 69)

A MM. ENOCH ET COSTALLAT

San Sebastian, 20 Calle San Marcial

lundi 2 heures Date vraisemblable : fin (24 ?) juillet 1882

Chers amis

La famille est arrivée hier sans encombre. Peu à peu on va prendre ses petites habitudes et d'ici huit jours nous ne serons plus de

---

1. Chabrier est un remarquable épistolier, encore trop mal connu. Joseph Désaymard donna un choix passionnant de ses lettres dans un volume devenu introuvable (*Chabrier d'après ses lettres*, Fernand Roches édit., 1934).

Nous devons à la parfaite obligeance des héritiers, des Éditeurs de Chabrier, Madame de Lacour, fille de Georges Costallat et Monsieur Jacques Enoch, petit fils de Wilhelm Enoch, qui nous ont largement ouverts leurs archives, la communication des lettres inédites de Chabrier.

faux Espagnols. San Sebastian est du reste légèrement cosmopolite et la couleur locale y est fort atténuée ; néanmoins ce n'est plus du tout la rue Rochechouart et les environs de Paris n'ont qu'à bien se tenir. Qui est-ce qui a dit qu'il n'y avait plus de Pyrénées ? quelle est cette foutue bête ? où est-elle ? j'en ai là devant mes fenêtres une tranche énorme ; c'est la toile de fond. L'Uruméa, rivière paisible, serpente mollement sous mes yeux et se jette, je devrais dire se glisse, s'infundubule dans la mer, mais là tout près, à 1 m. 50. Les femmes sont jolies, les hommes bien faits, et sur la plage, les *señoras* qui ont une belle gorge oublient souvent d'agrafer solidement leur costume ; j'emporterai désormais des boutons et du fil. Rendre service c'est ma passion.

J'ai loué fort cher un maigre Aucher, et je me propose d'initier le maître de chapelle de la localité aux beautés non pareilles de la *Tétralogie*, que j'ai fourrée au fond de ma malle, bien entendu. Je ne parle pas de *Tristan*, qui fait partie du costume. (...)

Lettre II

(publiée par J. Désaymard, *op. cit.*, p. 70)

A MM. ENOCH ET COSTALLAT

San Sebastian, 20 Calle San Marcial

(Date vraisemblable : début août 1882)

Mes chers amis

Excusez-moi, je vous prie, de n'avoir pas répondu plus tôt à votre toute charmante honorée de l'autre jour, mais mes puces ne m'ont pas laissé un instant de tranquillité. Voilà huit jours que je passe à les chercher. On voit bien que vous ne savez pas ce que c'est que la puce du Guypuzcoa, je vais vous le dire ; aussi bien c'est une occasion que vous ne retrouverez peut-être plus. La puce espagnole est éminemment patriote et émigre peu ; après les événements carlistes, auxquels elles furent vigoureusement mêlées, il en périt, hélas ! un nombre considérable. Il y a eu du désarroi ; il fallut se reconnaître ; mais vous n'imaginez pas (et c'est un exemple que nous devrions bien méditer) avec quelle rapidité, quelle merveilleuse entente, celles qui survécurent — il en restait pas mal — prirent le chemin du pays.

Elles ont, du reste, leur chant national, comme qui dirait leur

Marseillaise ; c'est un 3/4 en *fa* majeur qu'un compositeur français, un nommé Berlioz, a introduit dans sa *Damnation de Faust* — comme il y avait du reste introduit aussi l'air national de Raccosky. La province de Guypuzcoa étant une des plus fraîches de la péninsule, la puce y est un peu frileuse et recherche volontiers les plis de terrains, les endroits abrités, moites, à température d'étuve. Elles ont un faible, et je le comprends, pour le corps de la femme ; là elles sont réellement à leur affaire. C'est surtout la femme grasse, les grosses dondons, qu'elles visent spécialement, ces gros corps retenus dans un corset où l'on pourrait donner des courses de taureaux, ces immenses derrières qui semblent des Krupp à longue portée, et encore le nombril, le bon vieux nombril perdu, le nombril en entonnoir, à forme de cratère. Elles sont généralement assez débauchées et je pourrais vous raconter des histoires à faire rougir la couverture de la collection Litolff. Si vous êtes bien sages, je vous dirai ça une autre fois (...)

Dimanche prochain 6 courant, pendant que, d'une main vous tendrez l'arrosoir et que de l'autre vous enverrez des baisers à vos femmes, vers le coup de 4 heures de l'après-midi, nous serons tous aux taureaux. J'en rêve depuis huit jours ; il est peu probable que je prenne à ces courses une part active et directe, ainsi que j'en avais tout d'abord l'intention. Mon idée était d'ahurir tout d'abord le taureau en lui présentant le manuscrit du 3e acte des *Muscadins* et de le foudroyer en lui chantant la 3e *valse* [1] ; mais mon épouse n'est pas pour ces coups d'audace, elle dit que je ne suis qu'un rêveur.

Si vous voyez le directeur du théâtre de Port-Saïd, auquel M. de Lesseps m'a vivement recommandé, dites-lui bien que je compte lui remettre pour la Toussaint les deux premiers actes d'*Arabi*. Cet ouvrage sera le couronnement de ma carrière, mon *Parsifal*. Après la première d'*Arabi* je me repose, et je ne l'aurai certes pas volé.

Ah ! nous pourrons dire, tous les trois, que nous avons bougrement trimé ici-bas : Costallat surtout [2] ; il me fait positivement de la peine ; pour lui, ni paix, ni trêve. Dites-lui donc, mon Enoch bien-aimé, qu'en agissant ainsi il file le plus mauvais coton. Cet homme se lève à 8 heures, il prend le train, il va à pied de la gare Saint-Lazare à son bureau ; il n'est pas plutôt arrivé qu'il s'enferme

---

1. Le troisième acte des *Muscadins* ne fut jamais écrit. La troisième *valse* pour deux pianos, annoncée depuis longtemps, n'était pas encore composée. Bien entendu le passage sur *Arabi* est de pure plaisanterie.
2. Costallat résidait au Vésinet.

pendant deux heures avec Ernest [1] pour dépouiller la correspondance ; son déjeuner est expédié en deux petites heures, risque à s'étouffer, et, alors que la digestion n'est point faite encore, que les aliments n'ont pas dépassé la luette, deux nouvelles heures d'un travail absorbant, terrible ! Ernest ne saurait résister longtemps, mais c'est un détail, il n'est pas associé, il est garçon, il resterait encore pas mal d'Ernest sans compter le vôtre — au souvenir duquel je vous prie de vouloir bien me rappeler. Mais un père de famille, un époux ! la chose est grave. Embrassez-le pour moi et dites-lui de se ménager.

A vous quatre nous deux cordialement.

Et Lacome ?

EMMANUEL

P.S. — Avez-vous payé mon terme et serré la quittance ?

LETTRE III

(Inédite. Collection Costallat)

A ENOCH ET COSTALLAT

(Viernes 1er septembre 1882)

Ah ça ! mais vous ne m'avez pas dit, avec tout ça, sales bougres, si vous aviez payé mon terme de juillet et si vous conserviez ma quittance en scapulaire autour du cou — Un mot à ce sujet.

Je déniche ici des motifs tellement jolis que, quand vous les leur jouerez, ces dames vont prendre des poses qui vous exciteront pour le restant de vos jours.

Demain je vais à Vitoria tuer mes 2 ou 3 taureaux et je reviens le 5. Ainsi donc, le 5, ne manquez pas de vous dire : Chabrier revient de Vitoria.

Et ce sacré Lacome ? et *La Noche de San Juan* [2] ; Cuando, a la

---

1. Ernest était le commis préposé au magasin de la maison d'édition.
2. Et LA NUIT DE LA SAINT-JEAN ? quand, au théâtre de Carvalho ? j'ai vu, dans ce s... de *Figaro*, que ce magnifique ouvrage de notre ami et très célèbre et gros maître, passera fin septembre ; est-ce vrai ?... Un mot, parbleu, un mot, C.. C... un mot, savez-vous. Je commence à parler très bien : je donnerai, en hiver, des leçons d'Espagnol aux dames Costallat et Enoch, si elles le désirent — et des leçons de habaneras, de petenas, de Goditanas, de tout !! — A vous tous, messieurs et mesdames, garçons et filles ; et beaucoup de bisous à vos enfants. — Ici tous vont bien, grâce à Dieu. De cœur.

Zarzuela de Carbalho ? He visto, en el salopio de Figaro, que esta magnifica zarzuela de nostro amigo y muy reputado et gordo maestro, debra pasar a l'ultimo de Setiembre ; es verda ?... Una palabra, hombre ! una palabra, conio ! una palabra, sabe usted ! Empiezo a hablar muy bien : dare, en ibierno, dos lecciones de Español a los señoritas Costallat y Enoch, si quieren ellas — y dos lecciones de habaneras, de peteneras, de Goditanas, de todo !!

A vosotros todos, señores y señoras, chicos y chicas, y muchas besitos a los niños de V^es^.

Todos estan buenos, gracias a dios, de corazon.

E M M[1].

Lettre IV

(Inédite. Coll. Costallat)

A ENOCH ET COSTALLAT

[Début de septembre 1882]

Cher ami, chers amis, et, si Pablo (el Pablosito) est là — notable amigo (Pablo es el exc~mo senor Don Lacome) j'ai l'honneur de vous stipuler que mes morceaux de piano ont révolutionné Vitoria. Ce sont les taureaux et la Danse villageoise qui ont eu les honneurs de Las Gestas[2].

Voici la chose. Quand je vais dans une ville quelconque, mon premier soin, après m'être lavé la hure, est d'entrer chez les Enoch et Costallat, de l'endroit. J'avise donc à Vitoria, rue de la Estacion, une gentille petite boutique, où je vois affiché : *Les mosqueteres grises* del reputado maestro d^n^ *Luis VARNEY* (ils écrivent *BARNEY* le v et le b, auqi, es lo mismo) ; moi, on ne m'appelle que CHA*V*RIER ; si mon nom contenait un *v*, on m'appelerait CHA*B*RIER ; ils disent : « Bitoria, del bino, biente, pour Vitoria

---

1. *Cette lettre est écrite sur un programme imprimé, où on lit :*
Ier Regimento de Ingenieros
Piezas que ha de ejecutar la banda de musica
Programma
Pena hoy Viernes 1° de Setiembre de 1882
1° — Paso-doble dedicado a mi amigo Ylmo si Dü Narciso Maimo — Chabrier
2° — Sinfonia de la Norma — Rossini
Les autres auteurs figurant au programme sont Marques — Gounod — Brahms — Satias.

2. Un journal.

vino, viente », etc. ; mais ne leur cherchons pas chicane pour cela. Je lis encore à cette devanture : *Las campanas de Cornebille*, del notable y celebre maestro *Rovert PLANQUETE*, et les arrangements de ces divers chefs-d'œuvre par DERANSART, ROQUES et autres divins maîtres. J'entre et demande si l'on n'a pas à me mettre sous la dent des airs du pays dont je suis affamé ; on me montre alors des zortzicos [1], dont la mesure est à 5/8 et je déchiffre tout ça avec un chic extrême. Alors l'éditeur et son associé m'entourent, me pressent de questions ; je leur dis que la *Danse Villageoise* (qu'ils appellent une *fugue*, ce qui me pose à leurs yeux) se trouve dans la collection LITOLFF ; aussitôt, ils volent chercher le catalogue et l'on vérifie le fait ; je conduis même leurs doigts sur la partition de l'*Étoile*, de l'*Éducation manquée* et hélas ! sur les 3 valses romantiques. Alors ils ne me quittent plus et nous balladent dans tous les coins et recoins de la *Ciudad* où il y a quelque chose à voir. — Je viens de leur envoyer avec dédicace, un exemplaire des 10 pièces qui me restait ; mais ils veulent, au prix du bureau, 4 *exemplaires de la Danse Villageoise* ; envoyez leur donc ça : *M. Dimas URUNCOLA, musica y pianos*, 21 *calle de la Estacion, Vitoria* (Alava) [2] España.

Pensez-vous que ZOZAOZA de Madrid ait des exemplaires de mes *Pièces pittoresques* ? quand je serai à Madrid, je dois aller voir ARRIETA, le directeur du Conservatoire, que j'ai connu ici chez SARASATZ ; puis le chef d'Orchestre du Théâtre Royal, avec qui je suis très bien ; puis GAYARRE, etc. J'aurais vivement désiré leur donner un exemplaire de mes machines. Dites-moi ce que vous me conseillez de faire à ce sujet.

Ici, à Vitoria, partout je m'encombre dans les jambes du petit *Édouard PHILIPPE* qui suit LAGARTIJO, le rival de FRASCUELO comme espada [3] ; j'ai rencontré GAILHARD, JONCIÈRES et son épouse, d'autres bonshommes ; c'est inouï ce que ces courses attirent de Français. Pendant ce temps-là, je lis que Firmin BERNICAT est sur le point de se couvrir de gloire aux Folies Dramatiques, que PUGNO fait les 3 actes que je guignais, que notre ami [4] va se faire jouer à l'Opéra-Comique à la fin de ce mois, et que LETERRIER et VANLOO ont quelque part leur soupe habituelle, leur soupe annuelle, avec un CHASSAIGNE, un CHANTAGNE quelconque, la fleur de l'Eldorado.

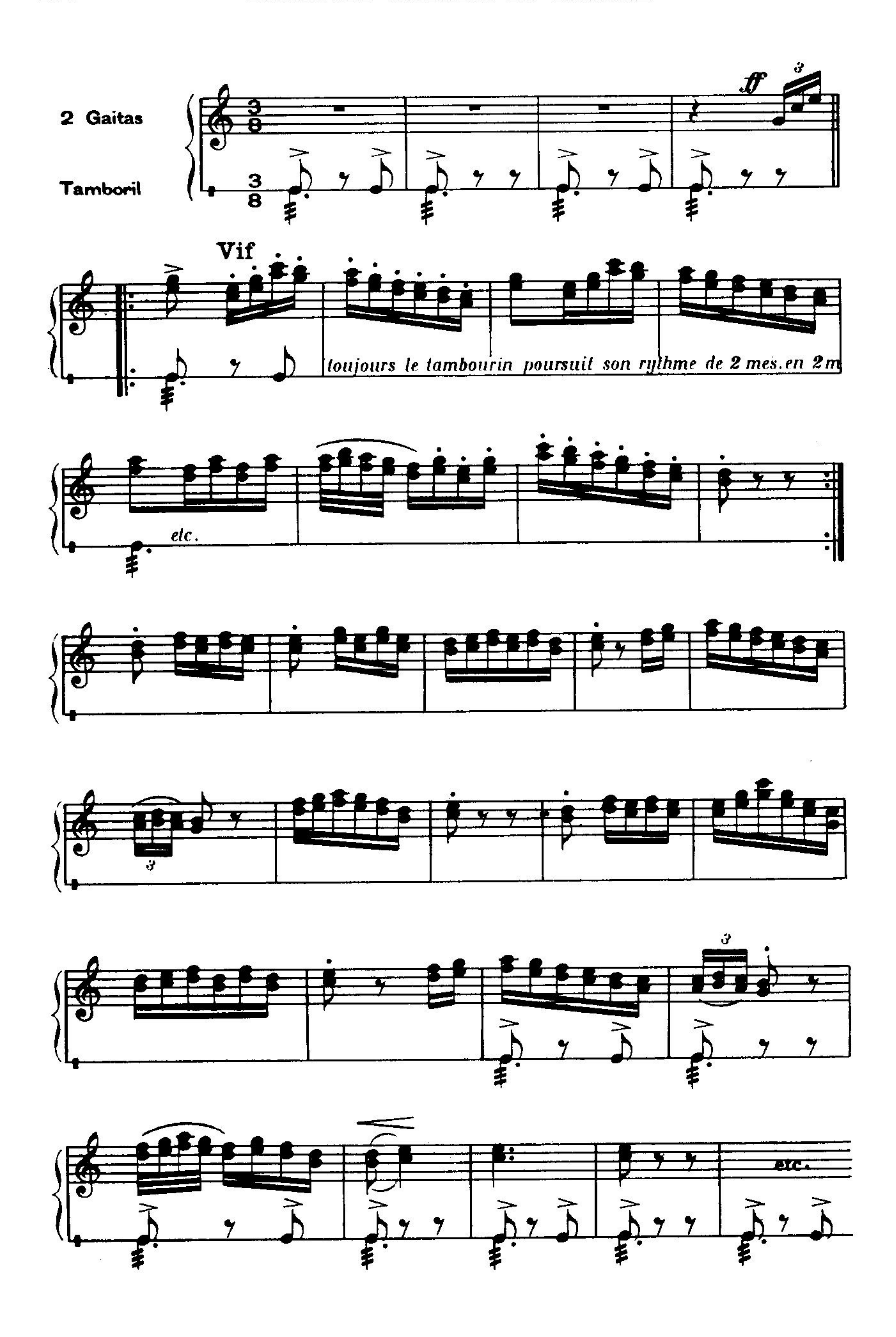
---

1. Danse basque.
2. C'est le nom de la province (note de Chabrier).
3. Toréador.
4. Messager ?

C'est flatteur pour Lecocq, Lacome et moi. En attendant, Chivot et Duru tiennent la corde. — Ah ! si vous pouviez me dénicher 3 actes, très gais, dont l'action se passerait en Espagne, j'en ferais un ouvrage qui aurait de la couleur ! On n'aurait pas besoin de faire le voyage ; ça sentirait le *puchero* [1] d'une lieue ; je mettrais des *banderillas de fuego* à toutes mes mélodies ; ce terzetto serait harnaché de plumets, de grelots, de houppes de laine comme une *mula de corrida* ; ce chœur serait fringant comme le mardi-gras à Séville, toute la salle se déhancherait et taperait dans ses mains le rythme de mes *peteneras*. Mais ce serait chanté par des Françaises, ce ne serait plus ça ! On a Gil Blas, les Nuits d'Espagne, Carmen ; je ne parle pas du *Barbier* qui n'a pas la moindre couleur locale. Mais aucun de ces ouvrages ne fleure l'Espagne d'*un bout à l'autre*. Quelqu'exploité que soit un pays, avec un bon livret et de la bonne musique on est toujours sûr de réussir ; mais pas de tuteurs, pas de Basile, c'est d'un rance ! J'ai entendu ici pas mal de zarzuelas [2] de Caballero, Arrieta, Chapi, ect. ; c'est du mauvais Verdi, des déguelades à l'unisson ; la dernière *malagueña* chantée par le dernier des gitanos, et plus ou moins composée par lui, a cent fois plus de valeur que ces imbéciles de finales à l'Italienne et de trios à la Bellini dont les compositeurs de Madrid font un abus désespérant. — Je ne connais pas de pays où la musique nationale soit aussi variée de rythmes — c'est merveilleux — et notez que je n'ai pas encore bougé du Guipuzcoa — du Nord ; chaque province a ses airs, ses rythmes spéciaux et en est très jalouse. Ainsi l'autre jour, à Vitoria, vers 6 heures et demie du matin, je suis réveillé par 2 hautbois sonores (gaitas y dulzainas [3] et un tambourin (tamboril) qui faisaient le tour de la ville en jouant une pasa-calle (passe-rue) ; j'ai noté la passe-calle — et je leur demandais si cette mélodie était du pays (Alava). « *Non*, me répondirent-ils, (leur *non* signifiait : *jamais de la vie* ; il y avait de l'orgueil et de l'ironie dans ce *non*) *nous sommes de Navarre*. Ils semblaient dire que les gens d'Alava n'étaient bons qu'à jouer de misérables zortzicos. — De même qu'une Habanera doit être chantée par une Espagnole, sinon *ça n'y est pas*, de même ces airs de hautbois doivent être joués par les gens du pays ; vous ne vous figurez pas l'*effet* de 2 gaitas lançant à toute volée le chant suivant, il faut l'entendre (écrit ça a l'air bébête) :
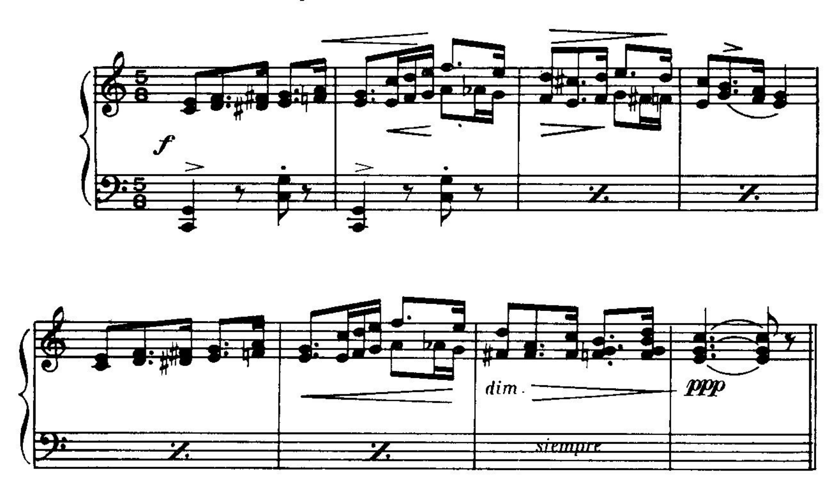
---

1. Plat régional.
2. Drame lyrique.
3. Sortes de cornemuses.


2 Gaitas
Tamboril
ff
Vif
toujours le tambourin poursuit son rythme de 2 mes. en 2 m
etc.
etc.

La tambour ne cesse jamais ; au bout de 20 pas, les 2 gaitas reprennent ce chant. Mais, je vous le répète, il faut l'entendre. Le rythme ordinaire du zortzico est celui-ci :



Et celui-ci, est-il assez joli : en voici le début :



Et il y en a des milliers ! — Et je ne suis que dans le *nord* de l'Espagne ! — Et pendant que les gens des montagnes créent de semblables petites merveilles, les *maestros muy reputados de Madrid* refont sempiternellement le final d'Ernani ou le quatuor de Rigoletto — et se croient de grands hommes. — Chapi, un jeune, dans les 35 ans, me fait l'effet du Delibes Espagnol ; j'ai entendu ici un acte de lui très gentiment troussé. Tout ça n'est pas fameux. Il y a *plus de musique* dans le *tamboril* de Navarre que dans la *cabeza* de ces messieurs. Les Espagnols sont très intelligents, pleins d'*instinct* ; mais je les crois paresseux, et les *études* ne me paraissent pas très fortes. ça doit se passer en famille, au Conservatoire de Madrid. — Si vous êtes en relations avec *Zozaya*, donnez-moi une lettre de recommandation pour lui.

Nous commençons à nous embêter ici ; je connais les pavés par cœur ; mais pour filer à Madrid et autres lieux, il faut que ma belle-sœur soit à Bordeaux pour recevoir les deux enfants, la Nanine et le derrière allemand qui nous sert de bonne. Or ma belle-sœur est en villégiature jusqu'au 20, 25 de ce mois ; nous marinerons donc ici jusqu'à cette époque. —

Nous ne serons guère à Paris avant le 1er décembre. Vous avez bien lu : le 1er Xbre. Dès que je suis en Espagne — et pour n'y plus revenir probablement, — il faut m'en fourrer jusque-là.

Le 2 Xbre Mad. ENOCH viendra prendre sa leçon de solfège et Mad. COSTALLAT sa leçon d'harmonie ; vous savez que, quand on me tient, on me tient bien.

Quant à la ballade [1], cette sempiternelle Ballade me porte sur les nerfs : ça me retourne de penser que j'ai promis de transposer cette histoire en *si b* et en *la mineur* ! Mais il y a un moyen bien simple : attachez-moi, un jour, au bureau, avec défense expresse de sortir sans avoir achevé ma tâche ; je serai enchanté ! Ce que j'aurais bien travaillé en prison ! et puis, il y fait frais !

A vous tous de cœur

Emmanuel

LETTRE V

(Inédite. Coll. Costallat)

A ENOCH ET COSTALLAT

(San Sebastian) — 19 sept. 1882

Eh bien non ! J'avais un remords !... Voici les 2 légendes transposées. Je ne pouvais plus garder ça sur la conscience ; j'aurais eu l'Escorial dessus qu'elle n'eût pas été plus chargée ; et je vous prie de croire, si vous l'ignorez, que l'Escorial, ça représente un joli poids.

Par tous les garbansos [2], par tous les pucheros d'Espagne, me voilà, ahora, plus léger que la sacrée puce qui depuis 1/4 d'heure me trifouille l'entrefesson.

---

1. Ballade (ou légende) du premier acte de *Gwendoline*.
2. Petits pois préparés à la madrilène.

Je n'ai que juste el tiempo de vous faire un joli rondin de ces deux histoires et de les mettre au buzon ou boîte aux lettres.

Je vous écrirai d'ici 3 jours. Je pourris à St Sébastien — les pluies, battantes — jusqu'au 27 ou 28. Nom de Dieu ! Ce que nous nous embêtons le soir, mes enfants ! Mais pas moyen de coller la Nanine et les enfants à Bordeaux avant la fin du mois.

Es una barbaridad, palabra de hovra [1] !

Vos lèvres !

Emmanuel

Parlez-moi de ce Pablitito [2] de amor !

Dites à vos dames de recibir los sentimentos de mi sincera consideracion, con la cual saluda a ellas este [3] S.A.S.S.A.B.L.M.V.X.Y.-Z.W.1,2,3,4,5, etc...

E. CH. [4]

Y la mujer del divin Lacomoncillo tambien [5].

La familia esta bien. Muchissimas memorias a todos : las caras senorias, chicos, metos et el padre Enoch.

N'oubliez pas de m'envoyez la délicieuse romance du nommé Louis, qui se balançait gracieusement à la 4e page del Figaro du 30 août dernier — c'était une bien belle page de vieillard.



C'est Serpette [6] qui ne s'est pas fendu le troufignard en lâchant son laïtou ; je l'ai lu-gubre.



Ah ! j'oubliais ! Je crois, si j'ai bonne mémoire, qu'Ernest a une bonne voix de basse chantante ; dites-lui que, si gusta mucho, je suis prêt à lui transposer la ballade en *si grave* ; je la transposerai pour l'oncle Félix, pour la tante Sarah, pour l'oncle de Costallat

---

1. Parole d'honneur !
2. Paul Lacome.
3. Avec laquelle les salue vôtre.
4. Parodie des cérémonieuses fins de lettres espagnoles : S.A. (votre ami), S.S.A. (votre serviteur sincère), B.L.M. (baise la main), etc...
5. Aussi.
6. Gaston Serpette (1846-1904) compositeur d'opérettes.

qui a de l'Yquem muy hermoso ; tout le monde la chantera ensemble, dans son ton respectif — ça en aura, du *caractère* !

Mais je vous quitte ; un homme austère, un peu chauve, vient demander à Ernest déjà nommé 25 exemplaires des *Pièces Pittoresques* et la partition de *L'Éducation manquée*. J'arrive, mes enfants, j'arrive !...

Blague à part, accusez-moi réception de mon rondin.

Lettre VI

(Sim du 15/1/1909. Coll. Costallat)

A COSTALLAT

(San Sebastian) 22 sept. (1882)

Chers amis, nous avons reçu vos 2 lettres et les avons savourées lentement ! Que c'est bon, que c'est donc bon — la faridondon, la faridondaine — que c'est bon, ah ! que c'est donc bon, la faridondaine, la faridondon (...).

J'ai écrit dernièrement à un de mes amis, Robert de Bonnières (*James* du Figaro) qui a fait le livret du petit ouvrage [1] de l'Indy. Comme il connaît la plupart des auteurs en vogue, j'aurais désiré qu'il me confectionnât avec un Hennequin [2] ou un Millaud [3] quelconque (il serait incapable à lui tout seul) un opéra-comique léger espagnol — pour la Renaissance — genre Renaissance ; moins gros que Carmen : des gitanos tout le temps — quelque chose de gai, de *flamenco*, comme nous disons ici, nous autres caballeros. Le bougre ne me répond pas. Ce n'est pas le moyen de savoir à quoi m'en tenir.

La suite de cette lettre se trouve dans le manuscrit de « La Vie sincère de P. Lacome » par son fils, M. Jean-François d'Estalenx *qui nous en a aimablement donné connaissance.*

Vous direz à notre cher Lacome que, si je ne vois souvent Mme de Treverret, je reçois en revanche moult correspondance de cette

---

1. « Attendez-moi sous l'orme », joué à l'Opera-Comique le 11/2/1882.
2. Alfred Hennequin (1842-1887) écrivit de 1869 à 1885 (souvent en collaboration avec Najac, Millaud, etc.) des comédies à succès pour le Vaudeville, le Palais-Royal et le Gymnase.
3. Albert Millaud (1844-1892), rédacteur au Figaro et auteur de comédies à succès.

noble dame qui vient de faire, avec son époux et ses enfants, un léger voyage circulaire en Espagne. Nous avons eu le plaisir de passer quelques heures avec eux à Saint-Sébastien, au début de leur tournée ; du reste, à Bordeaux, fin juin, mon beau-frère et ma belle-sœur, qui connaissent les Treverret, s'étaient empressés de les inviter à dîner, afin de faire un brin de musique. Aujourd'hui je reçois de Condom une lettre de Mme de Treverret. C'est la deuxième depuis trois semaines. La première de 15 pages, celle-ci de 9 seulement — c'est pour rien. Et savez-vous ce qu'elle me demande ? de réclamer au chef de gare de Manzanarès près l'Escorial — quand je passerai par là — son chapeau de paille noire à plumes jaunes qui s'est envolé de dessus sa cabeza en fourrant le nez à la portière du wagon ! En admettant que ce sombrero voyageur ait été recueilli mourant sur la voie, ce qui me paraît douteux — et s'il est encore mettable, il orne certainement le chef de la femme du chef de station, du chef duquel elle le tient, — en admettant, dis-je, qu'on me le donne tel quel, retour du Guadarrama, nous voyez-vous, ma femme et moi, traînant ce bolivar de ville en ville, de wagon en wagon, de fonda en fonda ! En arrivant à Bordeaux, elle pourrait le mettre sous verre ou sous un chapeau haut-de-forme, comme le cèdre du Liban, mais sur sa tête, jamais de la vie ! Ce serait à faire pourtant, afin de s'assurer de l'état de dégradation auquel peut arriver un chapeau humain qui a fait ses 4.000 km ; mais nous nous tâtons, ma femme et moi, avant de satisfaire cet accès de curiosité. Le plus drôle, là-dedans, c'est la tête sans chapeau de la pauvre Mme de Tr. — qui, du reste, pouvait fort bien faire arrêter le train. On n'y regarde pas de si près en Espagne, où, avec un joli douro habilement glissé dans la main du mécanicien — un douro par voyageur — ceux-ci peuvent s'amuser à faire sur la voie tout ce qui leur passe par la tête. Quand je suis allé à Vitoria poser les banderilles aux taureaux de la Ganaderia el Duque de Las Pissotieras y Merdianas, pendant le trajet de joyeux drilles ne se gênaient pas pour parcourir le train en marche, rentrant dans le wagon qui leur plaisait. Vous vous penchez un jour en dehors : c'est un Monsieur qui éteint par la portière un incendie imaginaire, ou une señora pour qui la pyrotechnie n'a plus de secret et qui s'en donne à ventre déboutonné. Mon Dieu ! il ne s'agit que de s'y faire — mais c'est assez long.

(...) Embrassons-nous bien fort tous les quatre — car je vois que le couple Enoch se pousse une fille de l'air des plus complètes.

Eh ! et la poste, el correo ! Vite ! vite !

Votre EMMANUEL

LETTRE VII
(Inédite. Coll. Costallat)

A ENOCH ET COSTALLAT

6 octobre (1882)

L'Escorial

Oh ! 2 mots seulement.

PHILIPPE II, un bougre à poil, mais adorant, paraît-il, la jolie partition de l'*Éducation Manquée,* vient de me faire dire qu'il m'attendait au Palais pour la lui jouer d'un bout à l'autre.

C'est vous dire que dans quelques heures je serai chevalier de le Toison d'Or et gros d'Espagne.

Nous allons de merveilles en merveilles, BURGOS, VALLADOLID, SALAMANCA et ZAMORA, AVILA aux superbes murailles, tout ça est avalé.

Ce soir nous couchons à Madrid.

Nous vous embrassons tous les 4.

Votre *Emm(anuel)*

LETTRE VIII
(Coll. Costallat. Publiée par J. Désaymard in *op. cit.*)

SÉVILLE

21 octobre (samedi) — (1882)

A ENOCH ET COSTALLAT

Eh bien ! mes enfants, nous en voyons, des derrières andalous se tortiller comme des serpents en liesse ! Nous ne bougeons plus le soir des *bailos flamencos* entourés, tous deux, de *toreros* en costume de ville, le feutre noir fendu au milieu, la veste ajustée au-dessus des hanches et le pantalon collant dessinant des jambes nerveuses et deux fesses du plus beau galbe. Et les *gitanas* chantant leur *malaguenas* ou dansant le *tango,* et le manzanille que l'on se passe de main en main et que tout le monde est forcé de

boire. Ces yeux, ces fleurs dans d'admirables chevelures, ces châles noués à la taille, ces pieds qui frappent un rythme varié à l'infini, ces bras qui courent frissonnants le long d'un corps toujours en mouvement, ces ondulations de la main, ces sourires éclatants, et cet admirable derrière sévillan qui se tourne en tous sens alors que le reste du corps semble immobile — et tout cela aux cris de *olle, olle, anda la Maria ! anda la Chiquita ! Eso es ! Baile la Carmen, anda* ! *anda* ! vociférés par les autres femmes et le public ; Cependant les deux guitaristes, graves, la cigarette aux lèvres, continuent à gratter n'importe quoi à trois temps (le *tango* seul est à deux temps). Les cris des femmes excitent la danseuse qui, sur la fin de son pas, devient littéralement folle de son corps. C'est inouï ! Hier soir deux peintres nous ont accompagnés et prenaient des croquis, moi j'avais mon papier de musique à la main ; nous avions toutes les danseuses autour de nous ; les chanteuses me redisaient leurs chants puis se retiraient en serrant fortement la main d'Alice et la mienne !!! Puis il fallait boire dans le même verre, ah ! c'est du propre ! Enfin nous ne nous en portons pas plus mal ce matin ! Mais là, vrai, je ne vois pas du tout Madame Enoch là-dedans ! Et nous allons mener cette vie-là pendant un mois, jusqu'à Barcelone, en passant par Malaga, Cadix, Grenade, Valencia !!! Ah ! mes pauvres nerfs ! Enfin, il faut bien voir quelque chose avant de claquer — mais, mes amis, celui-là n'a réellement rien vu qui n'a pas assisté au spectacle de deux ou trois Andalouses *houlant* des fesses, et en *mesure* aussi, également en mesure de *anda* ! *anda* ! *anda* ! et les éternels claquements des mains : elles battent avec un instinct merveilleux le 3/4 à *contre-temps*, pendant que la guitare suit pacifiquement son rythme.

Comme d'autres battent le temps fort de chaque mesure, chacune battant un peu à sa fantaisie, c'est un amalgame de rythmes des plus curieux ; du reste je note tout cela — mais quel métier, mes enfants ! Courir les cathédrales (des splendeurs), voir les musées, se perdre dans les rues, visiter tout, manger quatre à quatre et se coucher à minuit, il y a des moments où nous sommes imbéciles ! Pour un oui, pour un non, nous grimpons à cette sacrée *Giralda,* du haut de laquelle on a bien le plus beau panorama du monde ; je connais le nom et le son de toutes les cloches, car le jeune sonneur est mon ami ; ses sœurs dansent dans un baile le soir, et le jour montrent la cathédrale. C'est comme ça.

Des mendiants plein les rues et vous demandant avec la cigarette à la bouche et des allures pleines de majesté ; ils ne disent pas merci, ça leur est dû, paraît-il. Et toute la nuit le *sereno* par-

court les rues avec sa pique et sa lanterne et chantant d'une voix forte : *Ave Maria purissima,* etc. ; cela signifie que la ville est tranquille, qu'on peut dormir. Il y a même une danse intitulée le *Sereno* ; alors la danseuse imite ledit *sereno* et chante à tue-tête : *Ave Maria purissima,* et tortille du derrière. Les théâtres sont détestables ; le monde chic ne va pas aux bailes ; quand il veut s'offrir ce spectacle, les danseuses viennent à domicile. Je vous écrirai dans une huitaine. On nous appelle pour déjeuner. Nous vous embrassons tous les quatre.

Emmanuel

Et Lacome et sa femme, comment vont-ils ? Je pense tout le temps à mon vieux Lacome.
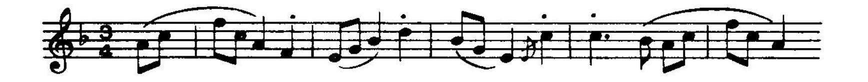
LETTRE IX

(Publiée par M. Marc Pincherle, dans *Musiciens peints par eux-mêmes.* Édit. Pierre Cornuau, Paris 1939. La note et la traduction sont de Monsieur Marc Pincherle).

A CHARLES LAMOUREUX

Cadiz 25 de 8bre 1882

Es una barbaridad, es una infamia, viejo y querido amigo ! mira usted : llegamos en Cadiz, con la Señora, subimos en un cuarto, y la primera cosa que he oido tocar sobre un piano muy feo, muy malo — puede ser de la epoca de Felipe II —, es :



En Cadiz ! En Andalusia ! comprende U. ! Pero no es siempre de mismo ! todas las nochés vamos a los bailes flamenco, donde vienen todos los gitanos y su compania, les toreros y niños de toreros, et gusto muchissimo las *soledas, peteneras,* malagueñas que cantan las mujeres ; que mujeres, querido amigo ! que bonitas, que guapas ! ojos negros, el pelo tambien, piernas nerviosas, las manos y los piès muy pequeños y el trasero siempre en movimiento, un trasero muy hermoso, muy developado — es el trasero del pais ;

hemos visto bailar *la Agua, El Sereno* et, sobre todo, *el tango* : es un baile muy flamenco, una manera de Americana, de habanera que quiere imitar como el movimiento d'un vapor ; sobre un 6/8 allegro non tanto



la bailadora toma muchas contorsiones, con la cabeza, los brazos, las piernas, todo el cuerpo al fin, y el trasero que torno, volve sin cesar ; es una cosa muy eccitante, muy preciosa ; es menester de verla : de racontar no es possible de hecerse una idea !

En la torre de la Giralda, en Sevilla, dos chicas, las hijas del portero de la torre (en Sevilla, todas son guapas, poco pequeñas, pero divinamente hechas) estas chicas, digo, han dedo a nosostros un baile Andaluz, Bolero, Sevillana, Seguidilla, con accompagnimiento de banduria ; de noche, en la torre, muy cerca de las campanas que tintaban de cuando en cuando, ruego a U. de creder que era un espectaculo bastante poetico y pitoresco : puès, el panoramo de toda la cuidad, con claro de luna, muy blanco, como en la nieve, era una maravilla, verdad !

Y U., hombré ! como se lo pasa su primero concierto de la temporada ? es U. contento ? A mi vuelta en Paris, escribire una fantasia extraordinaria, muy española, con los recuerdos de esto hermoso viaje : mis rythmos, mis aires daran a toda la sala movimientos febriles, toda la sala se abrazara en un beso supremio ; usted, tambien, estare obligado de cerrar Dancla en sus brazoz, tanto mis melodias estaran volutuosas. Nadamas, para el momiento !

A dios, hombre muy bravo, a dios, el jefe de todos los jefes, a dodios baston encantador, brazo de hierro, ojo de fuego, cabeza fuerta ! Me esperando (al principio de Enero) mucho succeso, mucho dinero, buena salud.

Si U. tiene un ratito, un ratitiniñito, aga me el favor de escribir sin tardar dos palabras en *Granada, en la lista de correos* : estare en Granada en pocos dias.

Milliones de complimientos, muchissimas memorias de mi Señora, de nos dos a su hija, Señorita Lamoureux, y para U. la meyora apreton de mano de

S.S.Q.B.S.M.

Emmanuel CHABRIER

aqui, ahora 25 grados Réaumur ; cielo siempre azul.

TRADUCTION

C'est de la barbarie, c'est une infâmie, vieil et cher ami. Voyez plutôt : nous arrivons à Cadix, ma femme et moi ; nous montons dans une chambre, et la première chose que j'entends jouer sur un piano très laid, très mauvais — il pouvait dater de Philippe II c'est (cf. plus haut).

A Cadix ! En Andalousie ! Comprenez-vous ? Pourtant, ce n'est pas toujours comme celà. Toutes les nuits nous allons aux bailes flamencos où viennent tous les gitans et leur compagnie, les toreros et leurs garçons, et je prends un plaisir énorme aux soledas, peteneras, malaguenas que les femmes chantent ; quelles femmes, mon cher ami ! quelles belles, quelles charmantes femmes ! les yeux noirs, les cheveux de même, les jambes nerveuses, les mains et les pieds minuscules, et le postérieur toujours en mouvement, un postérieur magnifique, très développé — le postérieur du pays ; nous avons vu danser l'Agua, el Sereno, et surtout le tango ; c'est une danse pur flamenco, une sorte d' « americana », de habanera qui cherche à imiter le roulis d'un bateau ; sur un 6/8 allegro non tanto, la danseuse fait maintes contorsions, de la tête, des bras, des jambes, et à la fin de tout le corps, et le postérieur qui tourne et vire sans trêve. C'est quelque chose de très excitant, de très rare ; il faut voir ça : un récit n'en peut donner l'idée.

Dans la tour de la Giralda, à Séville, deux jeunesses, les filles du gardien de la tour (à Séville les filles sont toutes jolies, un peu petites, mais divinement faites) ces deux jeunesses, dis-je, ont donné pour nous un baile andalou — bolero, sevillane, seguedille, avec accompagnement de banduria. De nuit, dans la tour, tout près des cloches qui sonnaient de temps à autre, je vous prie de croire que c'était un spectacle assez poétique et pittoresque : et puis, le panorama de toute la ville, sous un clair de lune blanc comme neige, était une merveille en vérité !

Et vous, mon cher ! Comment s'est passé votre premier concert de la saison ? Êtes-vous content ? A mon retour à Paris, j'écrirai une fantaisie extraordinaire, très espagnole, avec les souvenirs de ce splendide voyage : mes airs, mes rythmes agiteront tout le public de mouvements fébriles, tous s'embrasseront en un baiser suprême ; vous-même serez obligé de serrer Dancla [1] dans vos bras, tant

1. Dancla : le violon-solo de Lamoureux.

mes mélodies seront voluptueuses. Rien d'autre pour le moment !

Adieu, homme très brave, adieu, le chef d'entre les chefs, adieu, baguette enchanteresse, bras de fer, œil de feu, tête forte ! En m'attendant (au début de janvier) beaucoup de succès, beaucoup d'argent, une bonne santé.

Si vous avez un petit moment, un tout petit, petit moment, faites-moi la grâce de m'écrire sans tarder deux mots à Grenade, poste restante : je serai à Grenade dans quelques jours.

Millions de compliments, beaucoup de souvenirs de ma femme, de nous deux à votre fille, la señorita Lamoureux, et pour vous la meilleure poignée de mains de

S.S.Q.B.S.M.

Emmanuel CHABRIER

Ici, en ce moment, 25 degrés Réaumur ; ciel toujours bleu.

LETTRE X

(publiée par J. Desaymard in *op. cit.*, p. 76)

A MADAME ENOCH

GRENADE — 4 novembre 1882

Chère Madame et amie

Je suis heureux de dater cette lettre d'une ville dont le nom rappelle une fleur qui ferait si bien dans vos cheveux ! Cet ébène me poursuivra donc partout !... Et pourtant, ce n'est pas ça qui manque en Andalousie !... Alice et moi, l'un traînant l'autre, trouvons les journées trop courtes pour regarder les jolies femmes, voire même les hommes, qui ont une crâne allure, je vous en réponds ! Nous roulons les manufactures de tabac, les fabriques de sucre de canne, les cafés-concerts, les retraites de gitanos ; on ne voit que nous dans les endroits peu ou mal famés. Et cette guitare que l'on gratte à chaque coin de rue ; oh ! je n'en raffole pas, de la guitare : c'est un instrument que l'on accorde pendant 50 minutes, et sur lequel on est censé s'accompagner pendant 10, total une heure.

Ce soir, Don Antonio, capitaine des Gitanos, va nous régaler d'un Baile flamenco de sa façon ; ça sera raide probablement, mais nous en avons tant vu depuis un mois que je me demande quel est

le spectacle, si décolleté soit-il, auquel nous ne puissions pas assister. Ah ! ils vont bien, les Andalous ; en voilà qui se fichent un peu de Montceau-les-Mines [1] ; leur politique se borne à une paire de guitares, cinq à six danseuses, un paquet de cigarettes et une bouteille de manzanille.

Je n'ai pas besoin de vous dire que je vous arrangerai une malaguena étonnante, vous chanterez ça divinement. La musique nationale en Espagne est d'une richesse incomparable. Je note tout ce que je puis saisir et j'espère bien rapporter fin décembre un carnet intéressant.

Nous sortons de l'Alhambra. Ici, on sort de l'Alhambra comme à Paris d'un bureau de tabac. C'est la merveille ! A mon retour, je vous ferai de petits dessins qui vous donneront une idée fort peu approximative. Abu Abd Allah était un gaillard qui ne devait pas s'ennuyer souvent ; ce qu'il y a là-dedans de salles de bains, de salles de parfums, de piscines, de jets d'eau, de bancs de repos, de belvédères, de tours et de tourelles, de coins et de recoins, — et quand, au milieu de tout cela, s'agitaient, se parfumaient, se baignaient, se reposaient, se déhanchaient, s'habillaient ou se déshabillaient les nommées sultanes, il est permis de croire que Boabdil était à la noce. Un pharmacien — horrible transition — ou plutôt le fils d'un pharmacien, auquel je viens d'être présenté et qui, ma foi, joue fort bien du piano, va me trimballer chez les artistes de la localité : il raffole des « Pièces pittoresques » et je lui ai promis de les lui envoyer ; c'est un beau brun de dix-huit à vingt ans, carré, robuste, et qui certainement ferait quelque chose à Paris. Il a prêté dernièrement son piano à queue à Rubinstein qui passait par Grenade et y a donné deux concerts. A propos de pianiste, le capitaine Voyer, qui s'est illustré dernièrement en touchant d'un tout autre clavier, donnait des concerts à Puerto Santa Maria près de Cadix ; nous avons vu les affiches en traînant, par les rues de Puerto Santa Maria, nos pauvres doigts de pieds, que nous comptons tous les soirs pour nous assurer qu'il n'en est pas resté en route. Qu'y a-t-il de plus tranchant que le fil de la navaja ? Réponse : le pavé Andalou. Et les voitures, me direz-vous, honneste et charmante dame ? Ici, pour faire 1 m. 50 les cochers réclament cent sous ; ils préfèrent ronfler sur leur siège ou y claquer d'insolation, plutôt que de se déranger. Et la police ? Absente.

---

1. Des ouvriers de Montceau-les-Mines avaient fondé un syndicat des mineurs. On leur attribua les attentats anarchistes et les troubles (croix abattues, chapelle incendiée) qui marquèrent à Montceau les années 1882-1884.

Mais quel ciel ! quel climat ! nous sommes en coutil toute la journée, et la transparence de l'air est telle qu'on croirait toucher la Sierre Nevada qui est encore à vingt kilomètres. Je vous garantis que nous aurons à vous en raconter au retour. Si vous nous voyiez, Alice en mantille et votre serviteur en chapeau de torero, vous auriez du mal à nous reconnaître !

Voilà l'heure à laquelle je dois aller retrouver mon fils de pharmacien. Dites à Wilhem de gagner beaucoup d'argent, car les truffes sont rares — mais le raisin (et quel raisin !) est à deux sous la livre. Et l'acte de Lacome à l'Opéra-Comique, et ses trois actes aux Bouffes, ect... etc... ? je serais bien heureux de recevoir une longue lettre de Wilhem — ou de vous, si ce travailleur à l'œil noir n'a pas une minute à me donner. Il faudrait adresser la lettre à Valencia, poste restante.

A bientôt, chère Madame et amie. Rappelez-nous au souvenir de M. Enoch et embrassez pour nous vos charmants enfants. Une bonne poignée de mains aux Costallat et aux Lacome.

Alice et moi vous envoyons nos meilleures amitiés.

E. CHABRIER

Les enfants sont plantureux, et à Bordeaux.

LETTRE XI

(publiée par J. Désaymard in *op. cit.*, p. 79)

A ÉDOUARD MOULLÉ

Grenade — 4 novembre 1882

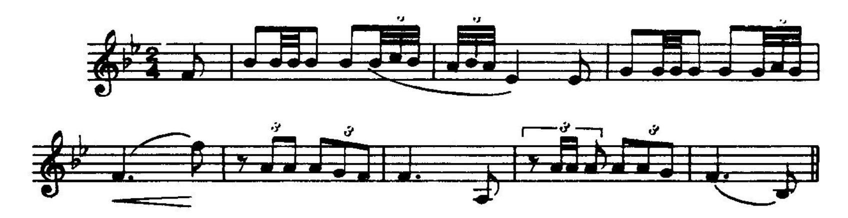
« Trop de fleurs », disait Granier, dans je ne sais plus trop quoi [1] trop de merveilles ! m'ecrierai-je à mon tour ! nous sommes rassasiés, repus, saoûls de chefs-d'œuvres ! Oui, cher vieux camarade, c'est un bien admirable pays que celui-là ! Les cathédrales de Burgos, d'Avila, de Tolède et de Séville, le musée de Madrid, la Cartuja de Miraflorès, la blanche Cadix, le radieux Malaga, ici l'Alhambra, le Generalife, la Sierra Nevada, — Cordoue que nous allons voir dans quelques jours, puis Murcie, puis Valence, Elche au milieu des palmiers et Barcelone et Saragosse — nous aurons

1. *La Belle Hélène,* bien sûr, de Meilhac-Halévy et Offenbach.

tout vu, tout parcouru, et dans un mois il faudra la quitter cette adorable Espagne, et dire adieu aux Espagnoles, car, je ne te dis que ça, elles sont réussies, les petites mâtines ! Je n'ai pas vu une femme vraiment laide depuis que je suis en Andalousie : je ne parle pas des pieds, ils sont si petits que je ne les ai jamais vus, les mains sont mignonnes et soignées et le bras d'un contour exquis ; je ne te parle que de ce qu'elles montrent ; mais tout cela, elles le montrent bien ; ajoute à cela les arabesques, accroche-cœurs et autres ingéniosités de la chevelure, l'éventail de rigueur, la fleur dans le chignon, le peigne sur le côté, bien en dehors, le châle roulé à fleurs en crêpe de Chine et à longue frange noué autour de la taille, le bras nu et l'œil bordé de cils qu'elles pourraient friser tant ils sont grands, la peau d'un blanc mat ou de couleur orange, selon la race, tout ça riant, gesticulant, dansant, buvant et se fichant pas mal de Montceau-les-Mines.
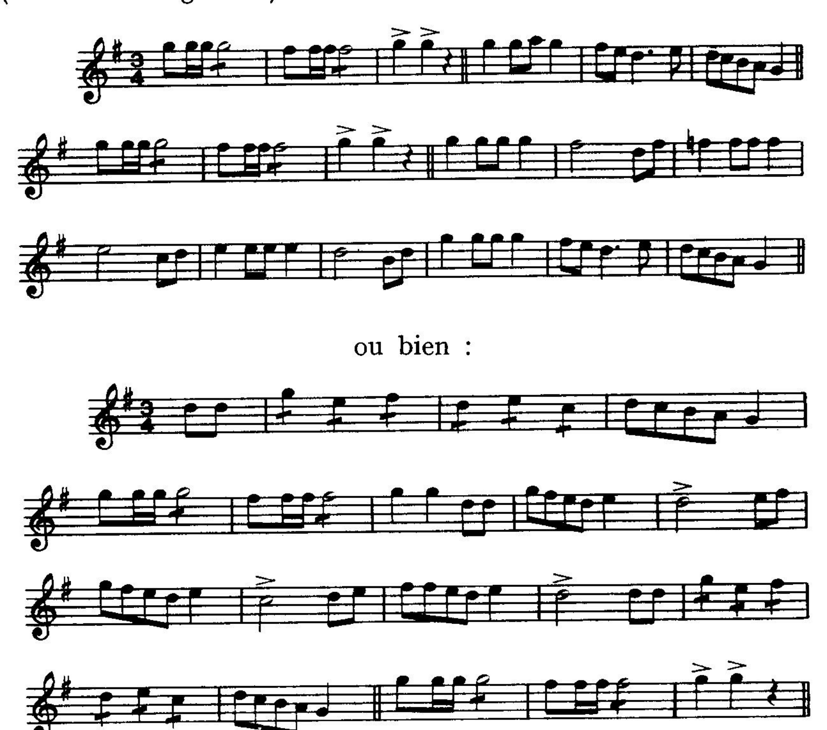
Voilà l'Andalousie.

Tous les soirs, nous roulons avec Alice les cafés-concerts, où se chantent les Malaguénas, les Solédas, les Zapatéados et les Péténé-ras ; puis les danses, qui sont absolument arabes, c'est tout dire ; si tu les voyais tortiller du derrière, se déhancher, se contorsionner, je crois que tu ne demanderais pas à t'en aller !... A Malaga, la chose devint tellement forte que j'ai du sortir mon épouse de là-dedans : ce n'était même plus drôle. Ça ne s'écrit pas, mais ça se retient et je te le raconterai. Je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses ; le tango, une manière de danse où la femme imite avec son derrière le tangage du navire est la seule à 2 temps ; tout le reste, tout, est à 3/4 (Séville) ou à 3/8 (Malaga et Cadix) ; dans le Nord, c'est autre chose, il y a du 5/8 très curieux. Le 2/4 du tango est toujours genre habanera ; voici le tableau : une ou deux femmes dansent, deux drôles grattent n'importe quoi sur de maigres guitares, et cinq à six femmes hurlent, avec une voix très cocasse et des triolets impossibles à écrire, car elles changent l'air — des bribes d'air — à chaque instant, hurlent, dis-je, des machines dans ce genre-là :



avec les syllabes, les paroles, les ports de voix, les mains qui claquent et frappent les six croches en accusant la 3e et la 6e ; les cris de « Anda ! Anda ! Consuelo ! Olé, la lola ! olé, la Carmen ! que gracià que elegancia ! », tout ça pour exciter la jeune personne à la danse, c'est vertigineux, c'est inénarrable !
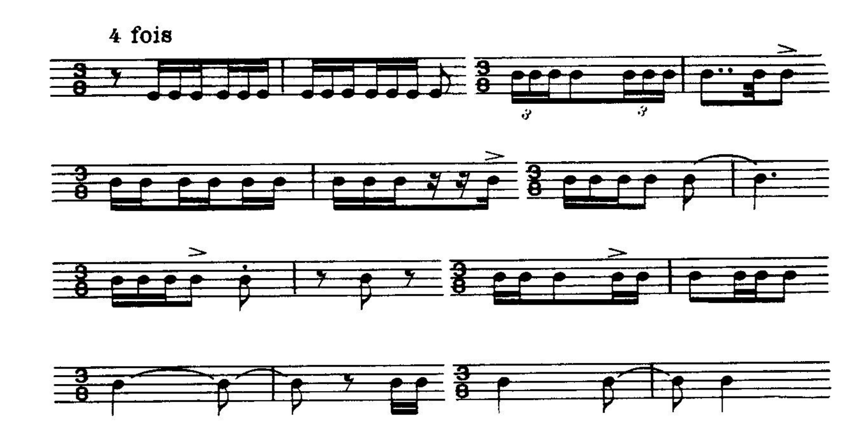
La Sévillana, c'est autre chose : c'est le 3/4 dans ce genre-ci (et avec castagnettes) :



Tout ça prend une allure extraordinaire avec deux accroche-cœurs, une paire de castagnettes et une guitare. Les Malagueñas ne peuvent pour ainsi dire pas s'écrire : c'est une mélopée qui a pourtant une forme et qui se termine toujours sur la dominante ; la guitare fournit quand même un 3/8, et le bonhomme (quand c'en est un) est toujours assis à côté de son guitariste, tient une canne entre ses jambes et bat, avec, le 3/8 sur ce rythme-là :



toujours syncopé ; les femmes elles-mêmes, d'instinct, syncopent les mesures de mille manières et arrivent, dans la danse, avec les pieds, à frapper un nombre inouï de rythmes ; leurs talons frappent des choses comme celles-ci :



tout ça avec le talon ; c'est du rythme et de la danse : les airs que gratte la guitare n'ont pas de valeur ; du reste ils ne peuvent s'entendre, avec les cris de : « Anda ! Olé ! Olé ! la chiquilla ! que gracià ! que elegancia ! Anda ! Olé ! Olé ! la chiquirritita » ; et plus on crie, plus la danseuse rit à pleines dents et se déhanche et est folle de son corps.

Si tu veux une course de taureaux — nous en avons quinze sur la conscience — il faut m'écrire *avant*, poste restante, *à Valencia* (*España*), où j'aurai le plaisir de te lire !

Avec les meilleures amitiés d'Alice pour la bonne madame Moullé et pour ta chère femme, bons baisers à Albertito et bésitos au chiquirritito.

Ton EMMANUEL

Les miens vont bien ; ils planturent à Bordeaux avec Nanon — chez ma belle-sœur.

LETTRE XII
(Inédite ; Collection Costallat)

(A Mme Costallat — Écriture d'Alice Chabrier)

Grenade 8 nov. 1882

(...) En Espagne, la jeune fille, la femme, paraît toujours plus que son âge, et celle de 30 ans est une espèce de vieillerie qui ne doit plus avoir aucune coquetterie.

Grenade nous tient comme des coqs en pâte, Emmanuel a ravi toute la ville : on voudrait qu'il donnât, comme Litzt (*sic*), un concert. Les 4.000 francs que Litzt a gagnés ne montent pas le cou à Emmanuel. Enfin il est considéré comme un grand maître, on se l'arrache, on se le dispute ; nous passons du pharmacien au Général, du Capitaine au Colonel ; chacun tient à l'avoir chez lui ou à lui servir de cicerone. Moi, sa femme, j'accepte les honneurs, les compliments, cela me fait tant plaisir ! et je voudrais les recevoir à Paris ou à Vienne.

De Cadix nous avons sauté à Malaga : promenades ravissantes ; populations dont le visage est agrémenté d'un coup de couteau sur le nez ou d'un œil poché ; nous y avons roulé les cafés-concerts avec des commerçants du pays auxquels nous étions recommandés ; une fois, ces messieurs m'ont fait sortir bien promptement du café, je ne sais ce qui s'y est passé.

(A M. et à Mme Costallat — Écriture d'Emm. Chabrier)

Ce qui se passe en ce moment, c'est que le colonel, le général, le capitaine du 2e et le pharmacien déjà nommé, pour me passer en revue m'attendent dans le clair patio. Ma douce amie n'a que le temps de passer sa robe de percale, et j'en profite pour deviser un brin. Je vous envoie un article épatant du *Defensor de Granada*. Il y avait de l'argent à gagner ici, mais je n'y entends rien ; l'Épithalame [1] — sans musique, hurlé comme je hurle — a produit beaucoup d'effet ; le nom de Beethoven a été prononcé : je n'ai qu'à bien me tenir. Pendant que Grenade est aux fenêtres pour

---

1. L'un des fragments déjà écrits de *Gwendoline*.

me voir *andar*, les Nouveautés tiennent, paraît-il, un gros succès, voilà LETERRIER et VANLOO [1] reculés au printemps ; Lamoureux monte un « Sardanapale » de DUVERNOY et MONTBARS casse sa pipe. — Allons-nous assez bavarder au retour ! Quelles noces les 1ers dimanches du mois ; je vous apprendrai le *tango* ; en voilà une danse qui excitera Georges ! Je ne vous dis que ça ! J'apporte des masses de malagueñas, de soledad (ne prononcez pas soldat, je vous en prie !) ,de polos [2], flamencos et gitanos, etc. etc... Hier, à l'Alhambra, nous avons fait danser 5 à 6 petites gitanes, fort court vêtues ; ça rôde toute la journée et même la nuit — mais c'est moins sûr : il y a derrière beaucoup de frères et de papas qui ont d'assez sales — disons *hures*. Enfin, c'est un voyage réussi — après-demain à Cordoue, puis Murcie, puis Valence, puis Barcelone et Saragosse, et Bordeaux au courant de Décembre. En pensant aux enfants, je commence bien un peu à me lécher les lèvres, tant j'ai envie de les embrasser... mais, avec des distractions aussi corsées, le temps passera vite.

Allons, répondez-nous à Valence (Valencia) et pensez à nous de temps à autre. Mille baisers à vos petites jolies et bien affectueusement à vous deux.

Emmanuel CHABRIER

LETTRE XIII

(Inédite. Coll. Enoch)

A W. ENOCH

Valence, la Belle Valence, 20 nov. 82

(...) Je n'écrirai à Lacome que de Bordeaux, où nous arriverons le 2 ou 3 Xbre (...)

Ce que je vous dis, moi, c'est qu'avec un bon livret espagnol, j'ai de quoi faire *se pugneter* [3] tous mes concitoyens, de la Madeleine à la Bastille. Pensez-y, pendant que c'est chaud — et avant que Bayreuth ne m'ait reconquis ; *je vous en prie bien, tous deux* (...)

Ah ! c'est du propre, le théâtre ! — Et, au milieu de tout ça,

---

1. Les librettistes de *L'Étoile* et d'*Une Éducation manquée*.
2. *-polo :* air andalou.
3. *Pugnada :* coup de poing.

qu'éditez-vous ? Comme je dois rester à Bordeaux du 3 au 20 Xbre, à poufiasser en famille et à travailloter doucement, je compte sur vous pour me tracer un programme : arrangez-vous de façon à ce que j'arrive à Paris avec du pain sur la planche, sinon je fous le camp définitivement ; il y a trop longtemps que le sort place de la dynamite sous nos projets, il faut que cela finisse. En rentrant à Paris, les embêtements vont recommencer ; je sens ça et ça m'assombrit...

Et maintenant, allons voir les cigarières de Valence. Il paraît qu'elles ont les seins en poire — las tetas en pera — elles sont 4.000 ; 4.000 paires de seins en poire, c'est beaucoup. Ma femme me donnera-t-elle le temps d'examiner tout à mon aise... ? Ce sont pourtant mes petits bénéfices — ah ! je suis d'un surveillé !

A bientôt, vieux camarade, et n'oubliez pas vôtre

Emmanuel

Au début de décembre les Chabrier ont regagné Bordeaux. Ils s'y reposent longuement et n'arrivent à Paris que le 21 décembre, enrichis d'un beau cabinet « Renaissance espagnole » et d'eaux-fortes de Goya.

Les éditeurs n'ont pas procuré le « livret espagnol » escompté [1]. Tant pis ! le compositeur se rue au travail, bâtit une rhapsodie, qui sera le feu d'artifice de son voyage. A la fin du printemps il a fini la pièce de piano et, pour être tout à son œuvre, se réfugie au petit village de La Membrolle, près de Tours, dans une maison louée par sa belle-mère. Sa correspondance permet de suivre l'achèvement de ce qu'il appelle une Jota ou, simplement, « un morceau en fa ».

1/7/83 — « Le 31 j'aurai fini de roter. La Jota sera orchestrée, prête à servir ».

4/7/83 — « Je travaille ferme ! Ça vient. A la fin du mois j'aurai orchestré la Jota ».

5/8/83 — « J'ai orchestré et copié les vents, cuivres et batterie de la Jota ».

10/9/83 — « (A ses éditeurs) J'ai l'honneur de vous stipuler que la Jota à 2 pianos que j'arrange en ce moment *sera épatante*. Ça, c'est *un succès sûr*, et je la jouerai *partout* avec Messager,

---

1. L'idée ne le quittera pas. Il rêvera d'*un ballet sur Don Quichotte* avec Gouzien — puis d'un opéra-comique du genre CARMEN. En 1891 il projetera encore de faire avec Lacome un ouvrage lyrique espagnol.

d'Indy, Poitevin ou autres gars solides. Je vous préviens pour que, si le cœur vous en dit, vous la foutiez sur votre catalogue de 84 — *Avis.* »

21/9/83 — « La Jota à 2 pianos est appelée au plus grand succès. Nous écraserons ça partout cet hiver, avec de solides broyeurs. Donc il y a, pour ces veinards du boulevard des Italiens [1], de l'argent à récolter [2]. »

24/9/83 — « J'aurai donc, depuis le 20 juillet, orchestré, copié toutes les partitions d'orchestre et réduit à 2 pianos la Jota ».

En octobre cette dernière prendra définitivement le nom donné par Th. Gautier à son recueil poétique de 1845 : ESPAÑA [3].

Le dimanche 4 novembre 1883 Lamoureux donne, à la Société des Nouveaux Concerts [4] la première audition d'ESPAÑA — et c'est un succès fracassant. La salle, électrisée, bisse le morceau. Même accueil le dimanche suivant. Du coup Chabrier devient célèbre ; la presse enregistre et consacre le triomphe. A un ami, Chabrier confie : « Enfin ce petit pétard d'ESPAÑA va, je pense, me sortir d'un incognito quelque peu ridicule. C'était grotesque, ce Monsieur qui compose en chambre et dont on ne voit jamais rien paraître. Je ne le disais pas, mais j'en avais plein le dos. Espé-

---

1. Ses éditeurs.

2. P. Lacome a évoqué dans ses *Souvenirs* inédits la lecture de cette *Jota* chez Enoch et Costallat : « ... Je le vois encore, le bon « père Franck », au moment où Chabrier venait d'y porter le manuscrit de son *España* à deux pianos. Il me demandait de jouer le second piano pour le faire entendre à nos communs éditeurs, et je déclinai ce redoutable honneur, effrayé des complications d'une harmonie que le manuscrit rendait encore plus impénétrable. Franck arrive. « Ah ! que vous seriez aimable, M. Franck, de vouloir bien faire le second piano ! — Ah ! Ah ! Bien, bien ! Voyons, voyons ! » Franck se mit au piano et le duo commença. Dès les premières mesures, aux rythmes si extraordinaires, Franck fronça le sourcil. Cependant le duo marchait au milieu des éblouissements de la pyrotechnie de Chabrier. Mais, arrivé à la reprise du motif, enrichi d'harmonies si délicieusement imprévues, Franck s'arrêta : « Permettez, permettez... il faut que je vois ce qu'il y a là... » Et il répéta deux ou trois fois le passage, et puis le duo recommença et finit brillamment... et bruyamment, Chabrier multipliant les tours de force pour dissimuler les hésitations, inévitables dans la lecture d'un manuscrit... et quel manuscrit ! »

3. Le 12 sept. 1883 Lacome, qui vient d'entendre cette pièce jouée par l'auteur, écrit à sa femme : « Chabrier vient de faire une *Jota* espagnole pour 2 pianos qu i est une pure merveille. Rien de plus radieux, de plus éclatant que cela. Il n'est pas possible que ça ne réussisse pas. » (Lettre inédite, aimablement communiquée par Monsieur Jacques Lacome d'Estalenx).

4. Alors au Théâtre du Château d'Eau, rue de Malte. Récemment le music-hall *Alhambra* occupait cet emplacement.

rons ! » — On sait la carrière que devait connaître le morceau [1] Lamoureux, à qui l'œuvre est dédiée, joue deux fois ESPAÑA en janvier 1884 [2]. Chabrier la dirige le 26/10/84 à Angers, le 17/5/89 à Bordeaux. Il écrit : « ESPAÑA va devenir un morceau boulangiste ; ça se jouera au cours des grands dîners, avec les huîtres et le vin blanc ».

On devine l'accueil fait en Espagne à cette rhapsodie. Citons seulement l'avis d'un maître, Manuel de Falla : « J'oserai dire qu'aucun Espagnol n'a réussi de façon plus génialement authentique à nous donner, mieux que Chabrier, la version d'une Jota *criée* comme en chante le peuple d'Aragon dans ses rondes nocturnes » (Revue Musicale de mars 1939).

Si l'on excepte une AUBADE, écrite au retour du voyage et où se perçoit l'écho des guitares, la câline HABANERA reste la seule œuvre importante que l'Espagne ait encore inspiré à Chabrier. S'il ne cesse de rêver à un ouvrage du même style, le coup de soleil d'ESPAÑA ne se renouvellera pas. Chabrier ne retournera outre-Pyrénées que pour une brève visite, lors d'un séjour à Biarritz : on le voit à Saint-Sébastien, le 21 août 1886, assister à une course de taureaux. L'Espagne ne peut plus rien pour lui. Encore sept ans et il s'apprêtera à rejoindre ces ténèbres dont elle l'a sorti.

R. DELAGE et F. DURIF.

---

1. D'où maintes transcriptions pour piano à 2, à 4 mains — pour piano à 8 mains — pour chant et piano — sans parler des « arrangements » divers...

2. Pierre Lalo parle parfaitement de l'attitude de Lamoureux envers Chabrier dans son recueil *De Rameau à Ravel* (pp. 248-249) :

« Mais entre tous les musiciens de France, (Lamoureux) préféra Chabrier. Il aimait l'homme d'une affection presque tendre ; il aimait vivement et profondément sa musique. Il a joué toutes les œuvres de Chabrier, dès qu'elles étaient achevées ; et il les a jouées comme aucun autre chef ne l'a jamais fait. Qui n'a pas entendu sous sa direction ESPAÑA, LA BOURRÉE FANTASQUE ou la « Fête polonaise » du ROI MALGRÉ LUI, ne peut savoir quelle force de joie débordante, jaillissante, éclatante, irrésistible, peut naître de la musique de Chabrier, et ruisseler en flots éblouissants. Force de tous les éléments de la musique : force du rythme, de la sonorité, du mouvement, de la fantaisie, force de tous les éléments de la musique, réunis, accumulés, dans leur plénitude, par le plus étonnant tempérament à la fois poétique et burlesque qui ait jamais existé. Lamoureux a été pour Chabrier un interprète incomparable : interprète prédestiné, que les musiciens les plus heureux ne rencontrent qu'une fois, et que la plupart ne rencontrent jamais. »

MÉLANGES

UNE DÉTERMINATION DE LA TAILLE DES CORDES DE CLAVECIN EMPLOYÉES EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

« Le choix des cordes fait beaucoup à l'harmonie du clavecin d'autant qu'elles sont touchées à vuide, ce qui donne au clavecin le son sonore et brillant que les autres instruments n'ont point, si les cordes sont trop faibles elles rendent un son sourd, et trop grosses elles se cassent, il faut donc les proportionner selon le Diapazon de l'instrument... » écrivait Corrette dans son *Maître de Clavecin* en 1753.

Aujourd'hui, la connaissance de la nature et des dimensions exactes des cordes des clavecins est tout aussi nécessaire, tant à la restauration d'instruments anciens, qu'à la facture moderne soucieuse de sonorités « originales ».

Nous nous sommes appuyés dans cette recherche sur le « choix des cordes » sur quatre sources qui seront rappelées dans la suite du texte par leur numéro en chiffre romain.

I. — Clavecin de F. E. BLANCHET, 1733, se trouvant au Château de Thoiry. H. BÉDARD a pu mesurer les diamètres des cordes de ce clavecin grâce à l'obligeance de son propriétaire qui assure que les cordes sont originales, l'instrument n'ayant jamais été restauré et n'ayant jamais quitté ni ce château, ni sa famille.

II. — Clavecin de A. RUCKERS, 1648, mis à ravalement par P. TASKIN à Paris en 1780. Collection G. THIBAULT.

III. — Clavecin de N. DUMONT, Paris, 1697, mis à ravalement par P. TASKIN à Paris en 1789, Musée instrumental du Conservatoire National de Musique de Paris.

IV. — *Le Maître de Clavecin* par Michel CORRETTE, à Paris, 1753, chapitre XXI (page 81).

Les informations fournies par ces quatres sources sont groupées dans le tableau I, il comporte 61 colonnes correspondant aux 61 touches du clavecin à grand ravalement. Ces colonnes sont numérotées dans la première ligne située au-dessus du clavier représenté, afin d'identifier, sans ambiguité, une note par son numéro.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
4′ IV	1		1/2	1/2	3	3/4	3		4		4/5	5			6			7	6	7			7/8	7/8	8						
4′ III	2			3		4				4				5			6				6				7						
4′ II	2		3			4			4			5			6			6						7							
4′ I	51	4	41	41	35	35	31	33	32	32	32	32	32	32	33	33	28	30	31	31	31	31	25	25	25	25	25	25	22	22	22
8′ IV	0 0		0		0/1	1		2		2		2/3	3			4	4/5	5	6			5	5/6	6			6/7	7			
8′ III	0 0		0		1			2		2		3			4			5			5					6					7
8′ II	0 0		0		1			2			2		3		4		· 5			5					6				7		
8′ I	66	66	63	59	59	54	53	55	48	47	47	47	42	42	42	38	37	38	39	37	31	30	31	31	30	30	32	24	25	25	25
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31

	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61
4′ IV	9																		10											
4′ III		8									9												10							
4′ II	8										9												10							
4′ I	22	22	21	21	21	21	22	22	22	20	19	20		20	19	19			19	20	18		17		20		17			
8′ IV			8											9																
8′ III											8								9											
8′ II								8										9												
8′ I	25	26	25	22	24		24	22	24	23	22	26		22																
	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	53	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61

Tableau I

La longueur des cordes est évidente : il suffit de les mesurer. En revanche, la détermination des diamètres et des natures des cordes est problématique faute de connaître, et en nombre suffisant, des instruments portant leurs cordes originales.

CORRETTE (IV) donne les numéros de jauge de tréfilerie des cordes dont on se sert pour monter le huit pieds (8′) et le quatre pieds (4′). Parallèlement II et III sont des exemples de clavecins sur le sommier desquels, entre les chevilles, le facteur P. TASKIN a pris soin de noter les numéros de jauge des cordes à employer. Malheureusement, aucun document ne nous a permis d'établir une correspondance entre ces numéros et une quelconque mesure. DUHAMEL DU MONCEAU, par exemple, dans *L'Art de réduire le fer en fil* (Paris, 1768) énumère les différents numéros de cordes avec leur correspondance, mais se borne à dire : « Il y a du fil nommé manicordion, pour les épinettes et les clavessins, qui est encore plus fin ». Ceci semble indiquer que les facteurs d'instruments de musique, possédaient leur propre système de jauge.

CORRETTE dit encore en parlant des cordes : « Il y en a de trois sortes, rouges, jaunes, et blanches, les rouges pour les ravalements, les jaunes pour les basses et les blanches pour les tailles et le dessus. » Le changement de métal dans les cordes est indiqué dans le tableau I par un double trait vertical entre les notes ; ainsi 9 ‖ 10 et 21 ‖ 22 pour le 8′ et 6 ‖ 7 et 18 ‖ 19 pour le 4′ de IV.

II et III confirment cet usage. On peut lire, par exemple, dans II, entre des chevilles du 8′ correspondant à 8 et 9, le numéro 2, et entre celles de 10 et 11, le même numéro 2. On doit donc employer des cordes de numéro 2 de 8 à 9 et encore des cordes de même numéro de 10 à 11. Ceci indique clairement des cordes de même numéro, mais de nature différente, sinon le numéro serait simplement porté une seule fois de 8 à 11. Le cas se retrouve un peu plus loin : on doit placer des cordes de numéro 5 de 18 à 20 et encore de numéro 5 de 21 à 25.

Nous pouvons en déduire que cet instrument était cordé pour le 8′, de cuivre de 1 à 9, de laiton de 10 à 20, et de fer de 21 à 61. Un schéma identique se répète pour le 4′ ainsi que pour le 8′ et le 4′ de III. Ces changements de métaux sont portés dans le tableau I par un double trait vertical, comme pour IV. Enfin le BLANCHET I apporte une confirmation « expérimentale » de l'existence des trois espèces de cordes. On y trouve en effet, des cordes de cuivre, de laiton et d'acier, ou comme disaient les anciens, cuivre rouge, cuivre jaune et fer, et telles que les passages d'un métal à un autre soient situés sensiblement aux endroits repérés dans II, III et IV.

Il convient alors d'examiner le fait fondamental : l'existence des cordes originales de I. En dépit de cordes manquantes et malgré certaines anomalies de grosseur dues à l'oxydation et, vraisemblablement, au remplacement ancien de cordes par des cordes de grosseur voisine, que l'on avait sous la main, on peut aisément reconstituer sur ce clavecin des séries de cordes, semblables à celles de II, III et IV, et les

comparer à ces dernières. Cette comparaison permet d'établir une correspondance entre numéros et diamètres de corde. On observe par exemple que dans le 8′, le nº 2 est utilisé en 8 et 9 de II, III et IV pour les cordes de cuivre et que l'on trouve des cordes d'acier de même numéro en 10 et 11 ; or les cordes correspondantes de I mesurent 47 et 48 centièmes de millimètres. De plus, les notes 1 et 2 du 4′ qui sont de nº 2 suivant II, III et IV, ont la même mesure dans I. De façon semblable on établit les correspondances entre numéro et diamètre portées dans la première ligne du tableau II.

Numéro	10	9	8	7	6 *	5	4	3	2	1	0	00
Diamètre observé	18	20	22	25	28	34	38	42	48	54	60	66
Diamètre calculé	17.9	20.2	22.8	25.7	29	32.7	36.9	41.6	47	53	59.8	67.5
Diamètre proposé	18	20	23	26	29	33	37	42	47	53	60	67

Tableau II.

* Geoffrion de CRYSEUL, *Moyens de diviser les touches le plus correctement possible*... Paris, Lille, Valenciennes, Douay, 1780, 25.
« Soit une corde de cuivre d'une grosseur telle qu'il en faille 92 diamètres pour un pouce, les clavecinistes la marquent du Nº 6. » Le pieds de roi valant 324 mm, ceci donne 29 100ᵉ de mm pour ce Nº 6.

Mais certaines de ces attributions (nº 4, nº 5) ne sont pas aussi évidentes que celles du nº 2. Aussi, avant de critiquer l'ensemble de la méthode, allons-nous traiter ces résultats bruts par une méthode mathématique qui en assure la cohérence interne, dans un paragraphe que le lecteur profane peut aisément omettre pour n'en retenir que la conclusion : la dernière ligne du tableau II.

Sur la figure 1 sont portés, en ordonnées, les numéros de cordes y et, en abcisses, les diamètres x que nous venons de leur attribuer. Remarquons que pour deux cordes de numéros consécutifs $\Delta y = 1$, et que l'écart Δx entre les diamètres des cordes correspondantes est d'autant plus petit que les diamètres sont eux-mêmes plus petits. Ce qui se traduit par : $\Delta x = x.y.\Delta c$ où c est une constante de proportionnalité. On peut donc faire passer par les points de la figure I une courbe d'équation différentielle $\mathrm{d}x = x.y.\mathrm{d}x$ qui s'intègre en $y = c$ e ac. On peut alors chercher la courbe qui se rapproche le plus des points « observés », en faisant varier les constantes a et c par un calcul de moindres carrés qui minimise pour chaque point le carré de la différence entre valeur observée et valeur calculée. Nous avons effectué un tel calcul sur l'ordinateur UNIVAC 1008 d'Orsay ; ce qui fournit les résultats de la deuxième ligne du tableau II, les constantes a et c ayant les valeurs :

$$a = 0.598$$
$$c = -0.1205$$

La faible différence, de l'ordre du centième de millimètre, entre valeurs calculées et valeurs observées des diamètres, indique un excellent accord entre ces valeurs.

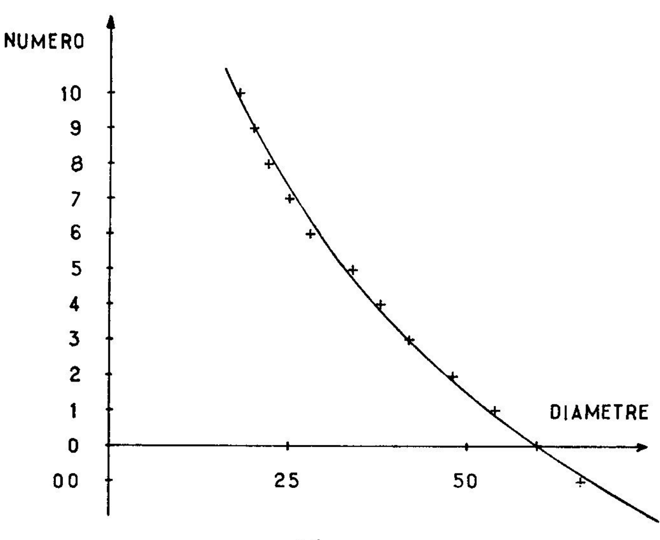


Fig. 1.
Les mesures des diamètres des cordes sont, dans la figure et les tableaux, exprimées en centième de millimètre.

Dans ce calcul nous avons donné un « poids » différent aux valeurs observées des diamètres, voisin de l'unité pour les attributions sûres et allant jusqu'à 0,2 pour les douteuses ou les hypothétiques. Remarquons que l'on peut extrapoler les résultats précédents et proposer les équivalences :

$$11 = 16$$
$$000 = 76$$
$$0000 = 85$$

Les deux dernières trouvent une application dans les pianos de TASKIN qui ont des cordes de ces numéros. Le N° 11 ne semble guère devoir être employé dans un clavecin, tout au plus dans une épinette puisqu'à ce sujet CORRETTE disait en parlant des cordes aigues du 4'. « Les trembleurs mettent ici du n° 11 » et en parlant de celles du 8' : « Il ne faut se servir du n° 10 qu'au cas que le n° 9 ne monte plus, ce qui est rare quand les proportions sont bien observées, à l'égard du n° 11 il n'est bon que pour faire des perruques. »

Il convient de remarquer que le calcul que nous venons de faire assure la cohérence de données collectées sur des clavecins, il est vrai, mais est indépendant de toute considération sur le clavecin ; on ne saurait le suspecter à ce propos. De plus, l'accord de ces résultats avec l'observation montre, à notre sens, que l'interprétation peut être acceptée. Nous savons, bien sûr, que ce travail ne repose que sur l'existence des cordes originales d'un seul clavecin qui, pour exemplaire qu'il puisse être — F. E. Blanchet étant considéré comme le grand facteur classique français du XVIIIe siècle, — ne constitue pas un archétype. Aussi découvririons-nous avec le plus grand plaisir un autre clavecin portant ses cordes originales, qui nous permettrait de mieux asseoir nos conclusions. Mais tout singulier qu'il soit, et c'est l'état nécessaire de tout clavecin ancien, chacun a son âme, chacun a ses caractéristiques auxquelles convient une façon particulière de le monter en cordes, comme le montrent les petits écarts entre les distributions des cordes de I, II, III et IV ; il nous apprend, à travers notre méthode, ce qui est permanent à travers le type de clavecin auquel il appartient. C'est-à-dire que l'incertitude de nos résultats a le même ordre de grandeur que l'écart normal et nécessaire entre chaque clavecin.

Numéro	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0	00	000
Interprétation de F. HUBBARD	18	20	23	25	28	30	34	37	41	46	51	56	61	66
Le nôtre	16	18	20	23	26	29	33	37	42	47	53	60	67	76

Tableau III.

8'	Nombre de cordes	2	2	2	2	2	3	3	3	5	5	8	12	12
	Diamètre	65	60	55	50	50	45	40	35	35	30	25	22	20
	Metal	Cuivre				Laiton				Acier				
4'	Nombre de cordes	2	3	3	3	4	4	4	6	10	12	12		
	Diamètre	50	45	40	40	35	30	30	25	22	20	18		
	Métal	Cuivre			Laiton			Acier						

Tableau IV.

Le tableau III compare nos résultats à ceux qu'exposent F. HUBBARD dans son livre *Three centuries of Harpsichord making*, Harvard University Press, 1965. On voit que ce que cet auteur présente comme « this highly speculative table » diffère peu de notre interprétation.

Finalement il nous semble possible de proposer dans le tableau IV une manière de monter en cordes un clavecin d'un type classique, français, au XVIIIe siècle, en tenant compte des grosseurs de cordes actuellement disponibles dans le commerce, et à la réserve encore une fois des fluctuations nécessaires à chaque clavecin.

C'est à dessein que nous n'avons pas tenu compte de la liste de cordes fournie par l'*Encyclopédie méthodique* sur le crédit de laquelle il est difficile de se fonder à l'article clavecin.

Jean-Louis VAL.

LES AVATARS D'UN PRIX ROSSINI EN 1889

Les Noces de Fingal de B. M. COLOMER [1]
Poème de Judith GAUTHIER

Il y a trois-quarts de siècle, un compositeur (tel Berlioz, plus avant dans le Passé) rencontrait, comme de nos jours, maintes difficultés pour faire exécuter une œuvre un peu importante, même honorée d'un Prix.

En sa séance du 1er juin 1889, le procès-verbal de la section musicale des Beaux-Arts (Institut de France) consignait :

> « M. Ambroise Thomas, au nom de la Section de Composition Musicale, fait connaître les opérations de la Section et annonce que la partition inscrite sous le N° 2 et portant pour devise : « Ipsius Atavus » a obtenu 5 suffrages sur 6 votants. En conséquence, dit-il, la Section propose de décerner le Prix Rossini à l'auteur de la dite partition. Le vote sur ces conclusions aura lieu dans la prochaine séance. »

Dès le lendemain, le journal *Le Matin* annonçait, sous l'anonymat, le résultat ; le compositeur, joyeux, se reconnaissait sous la devise et des amis, au courant de celle-ci, le félicitaient.

---

1. M. Colomer (Valence, 4 février 1840, Paris, 29 juin 1917), professeur de piano et d'harmonie aux Écoles de la Légion d'Honneur, répétiteur de Marmontel au Conservatoire, membre du Comité de la Société des Compositeurs français et de la Société des Enfants d'Apollon. Œuvres vocales et instrumentales éditées chez Breitkopf, Costallat, Lemoine, Delrieu, etc,..

Le 9 juin, dans son courrier, une lettre de Léo Delibes, datée de la veille :

« Mon cher Collègue, je suis heureux de vous faire savoir que dans sa séance d'aujourd'hui, l'Académie des Beaux-Arts, sur la proposition de la section de Musique, a décerné le Prix Rossini à la partition portant le N° 2 et ayant comme épigraphe « Ipsius Atavus ». L'enveloppe ayant été décachetée, on a trouvé votre nom. Mais, une question s'est posée : Etes-vous Français ? J'ai répondu que vous étiez d'origine espagnole, mais que je pensais bien que vous aviez été naturalisé français, sans pouvoir l'affirmer absolument. Il a donc été convenu que je vous écrirais *officieusement* pour vous informer du résultat, qui n'est pas encore officiel, en vous priant d'écrire le plus tôt possible à Mr le Vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, pour lui dire si, comme je le pense, vous êtes naturalisé français et lui fournir, au besoin, les pièces à l'appui. Veuillez agréer, mon cher collègue, avec toutes mes félicitations, l'assurance de tous mes meilleurs sentiments. »

Le procès-verbal du 8 juin rappelait que Mr Rossini avait fondé ce Prix *exclusivement* pour les compositeurs français...

C'était le premier incident, mais Mr Colomer pouvait envoyer au Vicomte Delaborde toutes justifications :

— Naturalisation en date du 26 juillet 1868, inscrite au *Bulletin des lois*, partie supplémentaire N° 1521, page 423.

— Carte d'électeur.

— Membre du Comité de la Société des Compositeurs français, etc...

Bien entendu, l'heureux élu remercia chaleureusement le compositeur de *Lakmé* pour ses lignes amicales, s'étonnant, toutefois, que Saint-Saëns, siégeant aux côtés de Gounod, Reyer, Massenet, ne se soit pas porté garant de sa nationalité française (par naturalisation). Or, Saint-Saëns, ce 8 juin, était absent...

En effet, M. Colomer était né en Espagne, portant les prénoms de Blas-Marie-Ramon-Constantino, que les amis français avaient réduits en Babylas !

A notre Conservatoire National de Musique, il obtint, en 1860, un 1er Prix de piano ; en 1863, un 1er Prix d'harmonie et accompagnement : la réalisation écrite, de la basse, avait fait sensation par la résolution d'un accord de 7e de dominante considéré comme 6te augmentée ! Il fit deux versions différentes de la basse ; le chant est harmonisé avec une grande élégance d'écriture dans les voix inférieures.

Également 1er Prix, nommé second, Albert Lavignac : harmonisation plus austère, plus sèche. Celui-ci sera un grand pédagogue, l'autre, un compositeur abondant.

Revenons au procès-verbal du 15 juin à l'Académie des Beaux-Arts : « Mr Colomer, l'auteur de la partition qui a été désignée pour le Prix Rossini, justifie, par des références qu'il indique dans une lettre adressée au Secrétaire perpétuel, de sa qualité de français. En conséquence, le Prix Rossini lui est définitivement attribué. »

Le compositeur, dans une lettre suivante au Secrétaire perpétuel demande un subside de 700 francs pour la copie de l'orchestration de son œuvre. Il lui sera refusé par un vote, à main levée, de Delibes, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, les ressources de la Fondation ne permettant pas cette libéralité. Or, l'année précédente, Aug. Chapuis [1] avait bénéficié d'un supplément exceptionnel. Dans sa réponse, le Vicomte Delaborde explique à M. Colomer : « L'Académie disposait d'un reliquat de 1887, pour non-attribution à un compositeur ».

La Fondation Rossini consistait en une somme de 6.000 fr. partagée entre poète et compositeur pour une œuvre lyrique de courte durée, plus 6.000 fr. réservés à l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire pour l'exécution publique. La copie des parties d'orchestre et la rétribution des chanteurs incombaient au musicien seul. Autrement dit, le poète touchait le Prix, sans obligation pour l'exécution : il avait la part du lion !

Rossini était-il responsable de cette anomalie ?

La partition des *Noces de Fingal*, sur un épisode lyrique de Judith Gautier, était plus importante qu'à l'ordinaire, nécessitant cinq chanteurs et des chœurs en sus de l'orchestre. Trois mille francs pour régler cachets des interprètes et frais de copie étaient nettement insuffisants, aussi M. Colomer, connaissant le « précédent Chapuis », avait-il tenté d'obtenir une indemnité supplémentaire.

Après le refus de l'Académie, il chercha assistance auprès du Président de la République, Sadi Carnot, par l'entremise de son Officier d'ordonnance, le Colonel Lichtenstein, évoquant, à l'appui de sa demande, le crédit de 100.000 fr. voté par le Gouvernement pour l'exécution d'une œuvre musicale (au cours de l'Exposition, sans doute) et les bons rapports de son fils Félix, jeune Ingénieur de l'École des Mines, avec son Directeur, Ernest Carnot.

Le 29 juillet, réponse :

« Le Président ne peut intervenir personnellement parce que, quels que soient sa bonne volonté et le grand intérêt qui s'attache à votre œuvre, vous savez de quelles charges est obéré son budget, très faible pour un chef d'État. Le Président ne peux pas, davantage, intervenir auprès d'un Ministère, quel qu'il soit ; d'abord, il ne veut pas passer à un autre une charge qu'il ne peut remplir, et puis, il ne peut pas s'exposer à un refus ».

En compensation de ce courrier « négatif » notre compositeur recevait maintes félicitations, signées Jules Danbé [2], Alexis Guilmant, le Maître de l'orgue, Ravina, dont les pianistes connaissent encore les Études...

---

1. Aug. Chapuis (Dampierre-sur-Salon, 1860-Paris, 1933), organiste, professeur d'harmonie au Conservatoire en 1894.
2. J. Danbé (Caen 1840-Vichy 1905), 1er chef au Théâtre de la Gaité-Lyrique et à l'Opéra-Comique, fondateur de Concerts de Musique de chambre.

ravinées, Paul Collin, le premier lauréat du Prix Rossini en 1878, et, le 12 juin, une lettre très optimiste de son ami Émile Pessard [1] :

« Mon cher Colomer, Fingal, Rossini, Padross, Labaries, Pollux, Blas-Marie, etc... Cher Maître, j'aurais voulu venir plus tôt, mais comme le temps manque, je t'écris. Choudens est très disposé à éditer ton Fingal. Je lui ai dit que je pensais que pour 1.500 fr. tu le lui donnerais, à condition qu'il se charge de faire copier ou imprimer les parties d'orchestre. Sur ces 1.500 fr. tu auras certainement 500 fr. à donner à *l'autrice* des paroles. Judith Gautier aura à contresigner l'acte de cession sans le discuter ; ce que tu auras fait sera bien fait.

« Va voir Choudens avec ta partition pour lui faire entendre quelques petites choses. Il est très gentil et très rond, mais c'est un malin. Ne sois pas trop modeste ; je lui ai dit qui tu es, et, surtout, quel artiste tu es. Sois malin et rond. Nota bene : comme Choudens a de la bomberie dans l'estomac, ne penses-tu pas que, pour le flatter, tu ne ferais pas bien de te fourrer un oreiller sous le gilet par devant ? Cà garnit et on n'a pas l'air de ne vivre que de privations ! Que dis-tu de mon idée ? — 1.500 francs et les copies (qu'il gardera naturellement après l'exécution).

« Si Bemberg [2] (qui a du talent, le petit sacripant) eût obtenu le Prix Rossini, il se fut arrangé pour faire exécuter sa partition à l'Opéra, en scène et en costumes.

« La chose serait-elle possible ? Je ne connais pas assez le poëme pour le savoir, mais si çà peut être joué pourquoi n'essaierais-tu pas ? Une lettre au ministre de l'Instruction publique, une visite à Lischtentein, un article que je ferais faire dans un journal lu de Paris, répété par les camarades, etc... qui sait ? Peut-être, aussi préfèrerais-tu être joué à la Société des Concerts. — Cà c'est ton affaire. C'est à voir, à étudier, à bien penser. Il faudra que nous causions de tout celà.

Je viendrai déjeuner Samedi avec mes chers colos (à 11 h 1/2) et nous bavarderons. Je verrai en même temps l'état de ma petite Madeleine [3] et si le médecin lui donne l'autorisation d'aller danser la Cachucha loin du domicile paternel ; nous conviendrons des objets qu'elle devra apporter, objets de 1re nécessité tels que :

Castagnettes (une paire) — Une machine à battre le beurre — Un pilon pour fabriquer l'huile de fourmis qu'on met dans les engrenages des roues de la Fortune — Un démêloir pour peigner les poils de sangsues galvanisées dont on fait des treillages pour empêcher les chenilles de s'en aller des arbres fruitiers, et un tas d'autres choses, peut-être moins utiles, mais tout aussi pratiques.

« A Samedi. Bonjour à tous de la part de mes femmes.

« Cher Maître, je te serre la main respectueusement et affectueusement. »

Émile Pessard

---

1. Pessard (Paris, 1843-1917), Grand Prix de Rome en 1866, professeur d'harmonie au Conservatoire, directeur de l'Enseignement musical à la Maison de la Légion d'Honneur à Saint-Denis.

2. Hermann Bemberg, décédé le 21-7-31. Mélodies éditées en 1886 dont le *Chant hindou* qui eut son heure de célébrité.

3. Madeleine Colomer, fille du compositeur.

Hélas ! le poids, présumé, de Choudens ne fit pas pencher la balance de la chance du côté de Colomer ! Reculade polie de cet éditeur ; dérobade, également polie, de la Maison Lemoine... que de compositeurs « non-arrivés » connaissent ces échecs !

Colomer demande à Aug. Chapuis, lauréat de 1888, dans quelles conditions il fut édité. Réponse du 16 juillet 1889 : « Mon cher Colomer, Madame GIROD a édité *gracieusement* ma partition « Les jardins d'Armide » sur laquelle, en échange, je lui ai cédé tous mes droits. Il n'a pas été question d'argent entre nous et je n'ai aucune idée de ce que l'édition a pu coûter ».

A nouveau, notre compositeur écrit au Vicomte Delaborde le 1er août. Puis, en octobre, lettre officielle au Président Ambroise Thomas pour le mettre au courant de sa situation financière critique — duplicatas envoyés aux autres membres de la Section musicale — lettres officieuses à Saint-Saëns (lequel vient de partir dans le Midi pour se reposer un mois ou deux) et à Massenet. Colomer met « les points sur les i » dans cette dernière.

« Prix Rossini 1887 non-décerné à un compositeur, donc 3.000 fr. disponibles — le « reliquat » de 700 fr. attribué l'année suivante à M. Chapuis : 2.300 fr. en caisse. Comment, en si peu de temps l'Académie a t'elle disposé de ces 2.300 fr. restants qui ne doivent avoir d'autre affectation que celle touchant le Prix Rossini ? ».

Cette question précise suscite un rendez-vous entre les compositeurs de *Manon* et des *Noces de Fingal*, le 14 octobre matin. Le soir du même jour, M. Colomer, après réflexion écrit :

« Mon cher Massenet, comme l'Académie ne peut s'occuper de ma pétition que dans 12 jours, date trop éloignée pour que je puisse attendre une décision, à moins de reculer au mois d'avril l'audition, je prends la résolution de me procurer des chanteurs. Le sacrifice sera grand pour ma bourse, mais, acculé dans cette impasse, puis-je renoncer au seul bénéfice de mon Prix ? J'espère encore que l'Académie voudra bien me venir en aide, et elle peut ; et je me recommande à votre bonne et amicale camaraderie. Merci, mon cher Massenet pour ce que vous avez fait pour moi, et ce que vous allez faire encore. »

L'Académie se décida-t-elle à « délier les cordons de sa bourse ? ». Aucun document ne le prouve ; l'exécution est annoncée pour le 24 novembre, dirigée par Jules Garcin [1].

La célèbre cantatrice, Gabrielle Krauss est pressentie pour incarner le rôle de Moïna... des engagements l'appellent hors Paris [2]. Marguerite

---

1. J. Garcin (Bourges, 1830-Paris, 1896), violoniste, chef d'orchestre à l'Opéra en 1881, à la Société des Concerts du Conservatoire en 1885, professeur au Conservatoire depuis 1875.

2. *La Liberté* du 28 nov. annonce : Mme Krauss a terminé son installation dans son appartement du Bd Haussmann et y donnera une série de réceptions musicales et de grands diners à partir du 5 décembre.

Martini la remplace, avec un talent très apprécié de tous. Fingal est confié à M. Ramis et Starne, le Père, à M. Auguez [1].

Le 14 novembre, première répétition. Avant le « coup de baguette » du départ, surprise... Danbé survient, offrant une croix de diamants à J. Garcin (récemment promu Chevalier de la Légion d'Honneur) de la part de l'Orchestre et des Chœurs de la Société des Concerts du Conservatoire « en souvenir de bonne camaraderie et de haute estime ». Atmosphère euphorique bientôt troublée par les « irrégularités rythmiques » du ténor !

Colomer doit lui écrire, le jour même :

« Mon cher Ramis, il faut détruire demain la mauvaise impression que vous avez produite aujourd'hui. Après la répétition, chef d'orchestre et membres du Comité sont venus me demander votre remplacement, alléguant que vous n'aviez pas de mesure, et que vous compromettiez l'exécution. Moi qui sais ce que vous savez faire, je vous demande en grâce, de travailler les endroits *mesurés*, laissant à leur place tous les *rallentendo convenus* ».

Lorsqu'un artiste a chanté dans les principaux théâtres de Barcelone, Madrid, Turin, Trieste, Berlin, etc... il ne s'incline pas ! Aussi, répondant, en espagnol, au compositeur, rappelant ses succès, il s'insurge « contre une battue classique évoquant un orgue de Barbarie, ne laissant pas la liberté d'expression, etc...

Changer d'interprète 9 jours avant un concert, c'est grave ! Les amis se « mettent en branle » et contactent Talazac (créateur en 1883 du rôle de Gérald dans *Lakmé*)... il n'accepte pas !

Ce n'est que le mardi 19 novembre que Colomer peut écrire à Auguez : « Engel [2] vient d'accepter le rôle de Fingal avec un désintéressement au-dessus de tout éloge ; je vous serai reconnaissant qu'on ne sache pas nos conventions ».

Pendant cette semaine fertile en émotions, critiques et amis réclamaient des entrées pour le « grand jour », ignorant que l'on était en quête du personnage principal !

Tout est bien qui finit bien ! Le 24 novembre, accueil chaleureux du public et d'une grande partie de la Presse. Interprétes (dont Imbert de la Tour et M. Maris, le Grand-prêtre) sont félicités, remerciés. Parmi les auditeurs enthousiasmés, citons M. Haton de la Goupillière, de l'Institut (Maître de Félix Colomer à l'École des Mines) ; dans une Revue de l'École, au début de ce siècle, on le nommait plaisamment « Haton du goupillon » !

---

1. Auguez (Saleux-Saloüel, 1847, décédé au début du XXe siècle). Théâtre de l'Opéra (1873-1882), Prof. au Cons. en 1899.

2. Émile Engel (1847-Paris 1927), ténor applaudi à l'Opéra, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, prof. au Conservatoire en 1906. Avec son épouse (et élève) Jane Bathori, fut propagandiste de la musique moderne française en des centaines de concerts.

Pour comprendre certaines réserves de quelques critiques musicaux, il faut songer que ce 24 novembre, Ch. Lamoureux consacrait une partie de son programme à Wagner...

Par ordre chronologique, voici les extraits des principaux articles ; la plupart commençaient par une analyse... plus ou moins élogieuse du poème.

25 novembre : *Le Siècle* (Oscar Comettant) : « Rossini, qui aimait le chant comme s'il l'avait inventé, n'avait pas vu, sans une légitime inquiétude, dans les dernières années de sa vie, se propager une école de musique dramatique où la mélodie pure semblait, systématiquement exclue, ou à peu près. C'est pour encourager les jeunes compositeurs à la recherche de la mélodie dans l'Art que Rossini a institué le Prix qui porte son nom... Nous n'hésitons pas à prédire à M. Colomer un bel avenir de compositeur dramatique — (par ailleurs O. C. parle d'un débutant !)... La musique de M. C. est remarquable... Il y a partout, dans cette partition, un sentiment dramatique très prononcé, par conséquent de la chaleur et du mouvement. La phrase musicale est bien architecturée, tonale, expressive, venue naturellement. L'orchestre est supérieurement traité et plein d'intérêt, etc... Les airs de ballet brillent par la grâce et l'originalité. »

6 frimaire An 98 (26 nov. 89), *Le Rappel* : « C'est un beau poème de Judith Gauthier qui a été choisi pour sujet de concours. M. Colomer a écrit une partition souvent heureuse, énergique et tendre.

Rossini disait un jour, parlant de ce qu'on avait baptisé du nom de « mélodie continue » : « La mélodie continue, je veux bien, mais au moins qu'elle commence ! » — Il eut trouvé que M. Colomer la commence souvent bien et ne la continue pas mal. De plus, l'instrumentation de l'œuvre du jeune musicien est suffisamment colorée et montre déjà une véritable habileté de main. »

27 novembre, *Charivari* (Pierre Véron) : « M. Colomer est déjà classé comme virtuose aussi bien que comme compositeur... M. C. modulant avec beaucoup d'art, a, tour à tour, donné à sa musique la tendresse, la grandeur, la fougue, l'austérité. Il y a là des pages d'une très réelle beauté... Un morceau a été bissé par acclamations. Il ne s'agit plus comme trop souvent dans les concours, d'une œuvre à correcte banalité. Celle-ci est magistrale. Cette journée de victoire a brillament consacré la réputation de M. C. ; c'est une seconde naturalisation donnée au compositeur, d'origine espagnole, mais francisé depuis. »

26 (ou 27)nov., *Le Petit Journal* (Léon Rensy) : « Tout ce qu'on peut apprendre, M. Colomer le sait. Ce qu'il ignore, c'est ce qui ne se donne pas en classe... la personnalité.

... Cette œuvre, assurément fort honorable, n'a produit que peu d'effet. Du moins, a t'elle servi à mettre en magnifique évidence un remarquable chanteur : M. Engel. »

27 nov., *Le Figaro* : « M. Colomer a développé dans sa partition les qualités d'un musicien correct et habile ; sa facture est simple, sa déclamation est nette, son orchestration est claire ; il possède même un sentiment de la scène qui s'est affermi très juste en bon nombre de parties. Mais ce qui fait défaut à cet excellent musicien, c'est la personnalité... Quant aux airs du Divertissement, ils sont complètement réussis, fins et charmants. On en

pourra d'ailleurs juger par celui qui a été bissé et que nous reproduisons aujourd'hui. »

2 déc., *La Liberté* : (Victorin Joncières) : « La musique de M. Colomer a bien les qualités de facture qui devaient le signaler au choix du jury. Le style en est correct et affecte la forme mélodique prescrite par l'illustre fondateur du Prix ; mais les idées, parfois expressives et toujours en situation, manquent un peu d'originalité... Je signalerai un trio chaleureux qui est une des meilleures pages de cette estimable partition, puis une marche triomphale qui a de l'allure et de la puissance... L'Air de ballet a 3 temps est d'un rythme très piquant. Il est instrumenté d'une main fine et experte... Le grand ensemble qui suit, bien écrit pour les voix, a le caractère poncif d'un vieux final d'opéra italien, etc... »

Semblant oublier l'allusion au « caractère poncif » le compositeur remercia en ces termes V. J. : « Cher Monsieur, je m'accuse et m'humilie devant vous ; on m'avait laissé croire que vous feriez la partie de basse dans le trio où Besson brille comme ténorino, et Kerst par son admirable soprano ! Votre charmant article sur mes Noces de Fingal donne complètement tort à vos délateurs et je suis heureux de vous en témoigner ma reconnaissance. Merci de m'avoir soutenu avec tant de bienveillance et d'autorité. »

Dans *Le Temps* du 2 décembre, J. W. attaque violemment le poème, mais a, néanmoins, une phrase aimable pour le musicien : « Il y a dans son œuvre des parties remarquables... Le voilà mieux connu qu'il ne l'était, et cette singulière Fondation Rossini, si singulièrement appliquée, n'aura pas été inutile ».

Réserves de M. de Thémines dans *La Patrie* du 3 déc. « Il y a bien des pages remarquables et remarquées dans la partition, mais peu, ou rien, qui lui soit personnel... »

Terminons par le jugement de Reyer, membre de la section musicale qui vota le Prix : « Le nouvel ouvrage de M. Colomer a beaucoup plus d'importance que tout ce que ce musicien distingué a produit jusqu'à ce jour... ses harmonies sont intéressantes, ses accompagnements travaillés avec soin... La danse sacrée, petit divertissement symphonique d'un très joli coloris, que l'on a voulu entendre deux fois... Les adieux que Fingal adresse à sa fiancée, inspiration de premier ordre, morceau d'une beauté achevée et qui est, certainement, le point culminant de la partition. » (*Journal des Débats*, 3 déc. 1889).

Officiellement, au lendemain de cette exécution, nul procès-verbal de l'Académie n'y fait allusion.

Des amis s'affairent pour aider à la diffusion de l'œuvre. Après une nuit d'insomnie, M. Hosteins suggère :

« Ne vous semblerait-il pas opportun de dédier sans retard la partition des Noces de Fingal à M. Ambroise Thomas ? De vous entendre avec *Le Siècle* pour obtenir du Ministère des Beaux-Arts une représentation de votre œuvre à l'Opéra-Comique, avec costumes et décors avec l'incomparable Orchestre du Conservatoire sous la direction de M. Garcin ? Cette représen-

tation serait placée sous la présidence d'honneur de Madame Carnot, et au bénéfice de l'œuvre si charitable de l'Hospice de la Maternité, hospice placé, je crois, sous la protection de M. Pasteur. »

Rêve non réalisé... Démarche sans issue auprès du Théatre des Arts de Rouen. L'œuvre est restée manuscrite, dédiée à la fille du compositeur, Madeleine Colomer [1].

Quant à la Fondation Rossini, qu'est-elle devenue ? En 1890, le Prix poétique fut attribué à Eugène et Édouard Adenis qui fournirent, pendant de longues années, les textes des cantates pour le Grand Prix de Composition Musicale, familièrement nommé « Prix de Rome ».

En 1893, nous trouvons le compositeur Henri Hirschmann (1872-1961) dont quelques opérettes furent célèbres.

En 1896, Léon Honnoré (décédé en 1930) qui eut des pages imposées aux Concours du Conservatoire.

Aucun Prix de Composition musicale n'est décerné durant 7 ans. En 1903, le bénéficiaire est Marcel Samuel-Rousseau (Paris, 1882-1955). En 1909, c'est Marcel Tournier (Paris, 1879-1951). En 1911, nous trouvons Marc Delmas (St-Quentin, 1855-Paris, 1931), premier Grand Prix de Rome en 1919.

Dès 1909, l'Académie avait des difficultés pour l'exécution, la Société des Concerts trouvant maigre l'indemnité globale de 6.000 Fr. !

En 1913, le Prix était décerné à André Laporte, lequel mort pour la Patrie le 2 avril 1918, bénéficia d'un Prix posthume en 1920.

Le revenu de la Fondation Rossini n'ayant pas changé depuis la création du concours, poètes et compositeurs s'en désintéressèrent. Néanmoins, nous trouvons en 1924, Louis Fourestier (Montpellier, 1892) ; en 1936, Gaston Litaize (Ménil-sur-Belvitte, 1909), Rolande Falcinelli l'obtient en 1941 — Mlle Maixandeau, en 1952 et 1959, utilisant, cette dernière année, le texte d'un Stabat Mater, l'Académie ayant abandonné la mise en concours d'un poème en 1955. Ainsi s'éteint l'éclat d'une compétition, jadis célèbre !

Marcelle SOULAGE.

---

1. En accord avec Mme Dumont-Colomer, petite-fille du Maître, partition d'orchestre, extraits et autographes cités sont déposés au Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale.

ΦΑΝΔΟΥΡΟΣ

Sur des instruments attribués à tort au IXe siècle byzantin.

La présente note résulte de la lecture d'un article de H. G. Farmer : *Byzantine Musical Instruments in the Ninth Century* [1]. Comme il repose sur un passage du *Murūǧ aḏ-ḏahab wama'ādin al-ǧawāhir* [2] de l'historien arabe Mas'ūdī (mort en 956 après J.-C.), en voici d'abord une traduction aussi littérale que possible [3] : « Et Fandurūs le Romain [4] dit : les 4 cordes correspondent aux 4 tempéraments... Et les Romains ont pour leur divertissement : l'*arġan*, qui a 16 cordes et une grande étendue de sons — il est de la fabrication des Ioniens [4] ; la *salbān*, et elle a 24 cordes, et signifie « 1.000 sons » ; et ils ont la *lūrā*, et elle est notre *rabāb*, et elle est en bois, et elle a 5 cordes ; et ils ont la *qīṯāra*, et elle a 12 cordes ; et ils ont la *ṣirinǧ*, et elle est en peau de veau. Et tous ces instruments sont de fabrication diverse [5]. Et ils ont l'*arġanun*, et il a des soufflets de peau et de fer. »

Dans ce passage, Mas'ūdī cite un second auteur sur lequel Farmer donne d'autres précisions que C. Brockelmann [6] : « The passage is actually a citation from Ibn Khurdâdhbih [7], who gave an oration on music before Khalif Al-Mu'tamid (870-93) [8]. » Il avait écrit « two books on music — a *kitâb adab al-samâ'* (« Book of Liberal Education in Music ») and a *Kitâb al-lahw wa'l-malâhî*

---

1. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1925, 299-304.
2. *Prairies d'or*, ed. C. Barbier de Meynard, VIII, Paris, 1874, 91-92.
3. Par le R. P. Louis Hage, O.L.M.
4. En arabe, *romain* veut dire « byzantin, néo-grec », par opposition à *ionien* qui signifie « grec ancien » (cf. F. Babinger, *Encyclopédie de l'Islām*, III, Leiden, 1936, 1255-1256).
5. La traduction de Barbier de Meynard (et de Farmer) interpole cette phrase de façon malencontreuse : « tous ces instruments sont [du genre harpe, mais] de construction diverse. » Ce qui est entre crochets ne se retrouve pas dans le texte arabe imprimé.
6. *Geschichte der arabischen Litteratur*, Supplementband I, Leiden, 1937, 404.
7. D'après Brockelmann, Ibn Horradādbeh *floruit* 844-848.
8. La fin du règne de Mu'tamid se situe, non en 893, mais en 892 (V. Grumel, *Chronologie*, Paris, 1958, 380).

(« Book of Diversion [1] and Musical Instruments ») » [2]. Il dépendrait lui-même d'un troisième auteur : Fandurūs le Romain.

Qui est ce Fandurūs ? Barbier de Meynard suggère (avec un point d'interrogation qui signifie qu'il n'affirme rien) que *Fandurūs* recouvre Πάνδωρος. Mais Πάνδωρος devrait être transcrit **Bandurūs*, étant donné que Περὶ ἑρμηνείας [3] devient en arabe *Bari arminias* [4]. En réalité, il est manifeste que Mas'ūdī a pris le Pirée pour un homme, et que le nom propre *Fandurūs* recouvre le nom commun φάνδουρος « instrument à cordes ». Initialement, le passage signifiait : « Quant au φάνδουρος romain, ses 4 cordes correspondent aux 4 tempéraments ».

En dehors du texte du Pseudo-Fandurūs, le mot φάνδουρος est un ἅπαξ qui ne se trouve que chez Nicomaque de Gérasa [5] : τά τε μονόχορδα... ἃ δὴ καὶ φανδούρους καλοῦσιν οἱ πολλοί « et les monocordes, que l'on appelle généralement φ. ». Nicomaque ayant vécu au IIe siècle après J.-C., c'est au IIe siècle plutôt qu'au IXe qu'il convient d'attribuer le Pseudo-Fandurūs.

La transcription arabe de φάνδουρος donne tort à Théodore Reinach qui écrivait à propos du passage de Nicomaque : « Les manuscrits ont les uns φανδούρους, les autres πανδούρους. Je ne sais pas pourquoi M. von Jan préfère la première leçon qui n'est pas appuyée par d'autres autorités. » [6].

Le Liddell-Scott[9] (1927) identifie φάνδουρος à πάνδουρος / πανδοῦρα etc. Le mot πάνδουρος est attesté pour la première fois au IIIe siècle avant J.-C. chez Euphorion (Athénée IV, 183 f). Le flottement entre le φ- et le π- dénonce un emprunt. Dans la deuxième moitié du IIe siècle après J.-C., Jules Pollux [7] dit qu'il s'agit d'un emprunt à l'Assyrie : τρίχορδον δέ, ὅπερ 'Ασσύριοι πανδοῦραν ὠνόμαζον. ἐκείνων δ'ἦν καὶ τὸ εὕρημα « le tricorde, que les Assyriens appelaient π. Ils en étaient aussi les inventeurs ».

Cette étymologie est d'autant plus vraisemblable que, géographiquement, les attestations de φάνδουρος/πάνδουρος etc. jalonnent l'Asie Occidentale gréco-sémitique. On rencontre, en effet,

---

1. L'anglais *diversion* signifie « divertissement ». Ici comme plus haut, l'arabe associe l'idée de divertissement à celle d'instruments de musique.
2. *Fihrist*, 149, d'après FARMER. Le *Fihrist* est le catalogue, daté de 987 après J.-C., d'un libraire de Bagdad (BROCKELMANN, S. I., 227).
3. C'est le titre d'un traité d'Aristote.
4. D'HERBELOT, *Bibliothèque Orientale*, Paris, 1697, 189.
5. *Harmonicum Enchiridium*, 4.
6. *La guitare dans l'art grec*, dans *Revue des Études Grecques*, VIII, 1895, 375, note 1.
7. 'Ονομαστικόν, IV, 60.

ce mot deux fois à Gérasa (en Arabie) : non seulement dans le passage cité plus haut de Nicomaque, mais encore sur une inscription [1] ; à Séleucie (en Isaurie), sur une autre inscription [2] ; à Antioche (en Syrie), chez Jean Malalas [3]. Il en est, d'autre part, question à propos de deux célébrités excentriques de la ville d'Emèse (en Phénicie du Liban) : l'empereur Héliogabale [4] et saint Syméon Salos [5]. A cela on ajoutera que le Pseudo-Fandurūs a été traduit en arabe.

Alors que la πανδοῦρα a 3 cordes chez Pollux, le φάνδουρος en a 4 chez le Pseudo-Fandurūs et une seule chez Nicomaque.

La transcription arabe des mots grecs par le Pseudo-Fandurūs est transparente :

salbān = σάλπιγξ « trompette »
lūrā = λύρα « lyre »
qīṯāra = κιθάρα « cithare »
ṣirinğ = σῦριγξ « flûte de Pan »
arġan(un) = ὄργανον.

Ce dernier mot est utilisé avec les deux sens différents qu'il a en grec : la première fois au sens d' « instrument » (« l'instrument qui a 16 cordes »), et la deuxième fois au sens d' « orgue » (l'orgue qui « a des soufflets de peau et de fer »).

Le texte est gâté par deux omissions qui le rendent absurde : *a*) « la trompette [*lacune*] et elle a 24 cordes » ; *b*) « la flûte de Pan [*lacune*] et elle est en peau de veau. »

Les mots grecs enchâssés dans le texte arabe sont tous connus au ve siècle avant J.-C., à l'exception de φάνδουρος. Ce dernier étant attesté ailleurs une seule fois, au IIe siècle après J.-C. (chez Nicomaque), le Pseudo-Fandurūs appartient, non à l'époque byzantine, mais à l'époque romaine. Il va sans dire qu'il ne nous apprend rien sur les instruments de musique à Byzance.

Denise JOURDAN.

---

1. A. H. M. JONES, *Inscriptions from Jerash*, dans *Journal of Roman Studies*, 18, 1928, p. 177, N° 54.
2. J. KEIL-A. WILHELM, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, III, Manchester, 1931, p. 16, N° 24.
3. Ed. L. Dindorf, Bonn, 1831, 179, 16. A propos de la Rome mythique de Romulus !
4. *Histoire Auguste*, Lampride, *Héliogabale*, 38, 2.
5. *PG* 93, 1721 B 8.

A PROPOS DE LA THÉORIE BABYLONIENNE

NDLR. — A la suite de la publication dans cette revue (LV, 1969*) d'un article de Madame Duchesne-Guillemin nous avons reçu de Monsieur Wulstan une note dont nous donnons ici la majeure partie, suivie d'une réponse de Madame Duchesne-Guillemin.*

Mme Duchesne-Guillemin me reproche de n'avoir publié qu'une partie de la tablette B. M. U 7/80 sous une forme graphique. La tablette est fragmentaire et comprend la fin d'un ' chapitre ' et le début d'un autre. Le premier ' chapitre ' est simplement l'inverse du second, donc il n'y a aucune raison de les reproduire tous les deux. Plutôt que de faire imprimer le premier ' chapitre ' dont seule la fin subsiste, j'ai choisi de faire imprimer une représentation musicale du second, dont nous avons le début.

La raison de ce choix était simple : la tablette KAR 158 viii montre que l'ordre normal des ' tunings ' était comme suit *išartum* — *qablītum*, et non pas l'inverse. D'autre part la dernière partie de Nabnitu XXXII nous fait apparaître un ordre semblable. Ainsi c'est le second ' chapitre ' plutôt que le premier (sur lequel Mme D.-G. base sa discussion) qui présente de l'intérêt. De toute manière, un musicien qui voit une série de modulations doit pouvoir apprécier la séquence inverse sans le besoin de faire gaspiller du papier inutilement. Il me semble qu'il devient préférable de ne pas m'étendre sur ce point.

La question de donner un nom à ces gammes de la tablette U 7/80 préoccupe Mme D.-G., tout comme moi-même d'ailleurs. Le nom des intervalles qui permettent de faire une distinction entre ces gammes n'ont aucune relation immédiatement évidente avec ces gammes elles-mêmes. J'ai suggéré deux possibilités et c'est la seconde que j'ai traitée plus en détail. Mme D.-G. rejette celle-ci (pour des raisons que nous considérerons dans quelques instants) et élabore sur ma première solution. Mais elle n'avance aucun fait qui explique pourquoi ce devrait être la solution convenable. Le tableau C commence par la gamme de *niš* GABRI, pour aucune raison apparente. Les intervalles dans la tablette de Philadelphie commencent par *niš* GABRI — tout naturellement du fait que cet intervalle est la plus basse quinte. Il n'y a aucune raison de supposer que soit cet intervalle soit *niš* GABRI eut une priorité incantatoire, pas plus que la note *A* a une priorité dans la musique anglaise ou allemande, simplement parce que dans notre système de notation cette note est désignée par la première lettre de l'alphabet.

L'autre argument sur lequel la théorie de mon critique se fonde me semble de la même manière être quelque peu chancelant. Les quintes décrites sous le nom de « parfaites » sont encore choisies arbitrairement, car elles ne sont pas plus parfaites que les autres quintes (à l'exclusion

du triton) de chaque gamme, si ce n'est par le fait que M[me] D.-G. souhaite les élever à un rang d'honneur. Pur favoritisme que tout cela ! Ou, pour utiliser ses propres mots : « admirons avec quelle ingéniosité et quel esprit rationnel on est parvenu à sélectionner la quarte et la quinte *parfaites* comme *indices* des gammes ». Les italiques sont les siennes. Il est à craindre qu'elle s'en soit pris aveuglément à elle-même.

Dans la citation ci-dessus, il faut laisser de côté les mots « la quarte et » que l'auteur a placés devant « la quinte ». Cette omission est nécessaire non seulement parce que ces mots ne peuvent pas s'appliquer au contexte en présence, mais encore pour éclaircir le malentendu fondamental qui a gêné la compréhension de mon article. C'est ce malentendu qui est à la base du rejet de ma seconde hypothèse. Oser penser que j'ai pu prendre des quartes pour des quintes est une fois de plus une méprise qui risque plutôt de surprendre chez un musicien. A la page 216 (renvoi en bas de page n° 3) de mon article, j'ai supposé que tous les intervalles étaient renversables. (C'est un phénomène démontré d'une manière probante par la tablette U 7/80). La quarte est un renversement de la quinte. L'intervalle *qablītum* dont il est fait plus particulièrement mention pour étayer l'idée d'une erreur de ma part se présente à la ligne 10 de la U 7/80 sous la forme d'une quarte (II-V) soit d'une quinte (V-IX, car la tablette U 7/80 suppose neuf cordes). Que la quinte fut l'intervalle ' *Recto* ', et la quarte un simple renversement est révélé par l'ordre des intervalles dans la tablette CBS 10996 : les trois premiers intervalles ' primaires ' sont des quintes et non des quartes ; ce n'est que lorsque l'aigu de la quinte se trouve au-dessus du clavier de la harpe à sept cordes que l'on est obligé par nécessité de substituer des quartes. Donc, quand j'ai parlé de quintes, c'est ce que je voulais dire. En conséquence, il est à regretter que M[me] D.-G. n'ait pas pu démontrer la véracité ou la fausseté des deux théories qui visent à donner un nom aux gammes présentées dans mon article. On aurait aimé voir quelques progrès dans la solution du problème.

Les autres points soulevés n'ont pas plus de substance. Mon « anachronisme dangereux » pour avoir utilisé des analogies à partir de la théorie grecque est un crime tout aussi peu odieux que l'utilisation de *do ré mi*, symboles et notions qui n'existaient pas avant le début du Moyen Age. Il est difficile de prendre au sérieux une telle critique quand on fait remarquer immédiatement après que le terme ' triton ' n'était pas utilisé dans la théorie grecque ; ceci, inévitablement, donne l'image de quelqu'un qui essaye désespérément de se raccrocher à des brins de pailles que les flots portent dans des directions opposées. Malheureusement la supposition que la théorie musico-mathématique grecque était en relation directe avec la musique en pratique et avec des concepts de dissonance perçus par l'oreille est un piège où ne peuvent se laisser prendre que ceux qui ne s'y attendent pas. Des déclarations comme celles d'Aristoxène (*Harm.* 23) montrent le contraste entre la théorie et la pratique. J'accepte avec gratitude les corrections de mes « regret-

tables erreurs » ; mais si elles visent à rabattre de l'orgueil, elles ne peuvent se targuer d'un effet cuisant à cause de leur propre inexactitude. (V/II/IX a encore moins de signification que la coquille originale : on aurait du avoir V-II/IX). Toute gratuite est l'observation à la page 9 qui implique que les deux sixtes, dont il a été question dans la « tuning sequence » sont inégales, car ceci a été traité dans l'article. Il est vrai que je ne peux pas trouver d'explication satisfaisante pour la corde *Ea* mais alors, à ma grande crainte, mon critique non plus. Un autre argument de poids, ce pourrait être que *giš ZÀ.MÍ* n'est pas, comme je le pensais, une harpe mais une lyre ; je dis « pourrait être » toutefois, car Madame Duchesne-Guillemin ne donne aucune preuve. Notre scepticisme peut encore être plus facilement pardonné quand elle traduit *embūbum* par « flûte » pour aucune raison valable tandis qu'il y a plus de certitude dans ' instrument à anche '.

J'en reviens, tout comme Mme D.-G., à la première partie de mon article. J'ai montré la manière dont son analyse des matériaux avait un caractère d'*a priori*. L'hypothèse d'un ' tuning cycle ' que j'ai présentée n'avait de place en effet que pour montrer qu'on pouvait échafauder d'autres théories sur les matériaux existants. Je finissais cette partie en disant bien que la gamme pût sembler « quite likely, it needs support from other tablets before it is taken seriously ». Il serait difficile de montrer une plus grande prudence dans ses conclusions. Naturellement, dans le cas peu probable où cette théorie se révèlerait correcte, je n'ai aucune prétention là-dessus pour moi « la théorie musicale babylonienne serait restée dans les tiroirs à tablette des musées ! » *L'editio princeps* de Mme Draffkorn Kilmer n'a pas risqué de passer inaperçue. Cependant, il n'y a pas lieu de se frapper la poitrine en cabotin pour dire son ' *mea culpa* ' quand on a fait une erreur ni de s'extasier en ajoutant ' *felix* ', on laisse partir une flèche au hasard et qu'on s'aperçoit qu'elle a marqué son but grâce à une petite correction apportée à la position de la cible. Ironiquement, cette sorte d'habileté au tir me semble être justifiée par le fait que les tablettes de notation [1] que l'on vient de découvrir confirment l'accordement *nid/t qablītum*. Si l'on souhaitait se laisser aller à la pure imagination, on pourrait facilement justifier de telles coïncidences en créant de toutes pièces un lien entre ce phénomène et le fait arbitraire que dans ce système de notation actuel, do majeur n'a ni dièse ni bémol. Il serait assez difficile de croire une imagination aussi folle. Mais n'est-ce pas ce qui semble ressortir de ce que Mme D.-G. essaye de suggérer dans le troisième paragraphe à la page 10 de son article de 1969 ?

David WULSTAN.

---

1. Je traiterai ce sujet dans un n^o^ à venir de *Music and Letters*.

M. Wulstan estime que c'est « gaspiller du papier inutilement » (!) que de donner toute la théorie écrite sur la tablette et dit (ce qui est faux) que je « base » ma discussion sur le « premier chapitre ». Tout d'abord, il n'y a point de « chapitres », il y a deux séries d'opérations (unies par le mot NUZU) que rend mon tableau A in-extenso. Comparer les deux séries que le scribe a soigneusement notées me paraît essentiel pour la compréhension d'ensemble de la démarche ; quand on a la chance de rencontrer un document de cette importance, il faut le reproduire intégralement ; d'autant plus que la revue *IRAQ* ne s'adresse pas à des musicologues.

Mais la colère aveugle et c'est pourquoi M. W. — même avec l'aide de mes schémas — n'a pas vu ce qui fait l'essentiel et la constante de la théorie, puisqu'il dit : « le nom des intervalles qui permettent de faire une distinction entre ces gammes n'ont aucune relation immédiatement évidente avec ces gammes elles-mêmes » et prétend que les quintes et les quartes que j'appelle « parfaites » sont « choisies arbitrairement ». Il n'a pas vu que c'est *toujours* une quinte ou une quarte de forme *identique* (ayant le demi-ton à l'aigu) et que j'appelle *parfaites* (parce qu'elles ont été *sélectionnées* par le théoricien) qui, placées sur les *groupes de quatre ou cinq cordes* portant un nom fixé dans la tablette de Philadelphie, donnent ce *même nom* à la gamme entière. C'est clairement montré dans mes tableaux.

De plus c'est un moyen mnémotechnique excellent qu'a choisi le théoricien : unité d'intervalle et position fixée par la terminologie des groupes de cordes.

Mon tableau C suit l'ordre des termes de la tablette capitale de Philadelphie ; M. W. n'a pas compris ce procédé si simple, mis en lumière par mon étude, ou plutôt a feint de ne pas en voir l'explication.

M. Duchesne-Guillemin.

BIBLIOGRAPHIE

I. — LIVRES

Louis HAGE, O.L.M. — **Les mélodies-types dans le chant maronite.** In : *Recherches musicologiques, Melto* N° 1-2 (1967), *Mélanges Mgr Dib*, Kaslik-Liban, Université Saint-Esprit, pp. 325-409. (Avec des tableaux de mélodies-types.)

Le chant maronite (en vers) est l'un des plus vénérables témoins de l'antique liturgie syriaque, qui se rattache au patriarcat d'Antioche. Avant la conquête arabe (638 après J.-C.), Antioche était une ville grecque, mais avec un *hinterland* araméen.

L'étude du Père Hage se présente comme la première d'une série qui doit être consacrée au rituel de toutes les Églises syriennes. L'auteur, qui fait des enregistrements depuis des années, s'est ici limité à dessein à deux sources imprimées :

I. Les transcriptions de Dom Parisot [1], qui procèdent d'une seule tradition parmi tant d'autres, celle du « séminaire Aïn Warqa ».

II. Les transcriptions du Père Ashqar [2], qui représentent une autre tradition.

Le Père Ashqar ayant écrit en arabe et fait des citations en syriaque, les musicologues occidentaux ont négligé ses travaux et s'en sont tenus à ceux de Dom Parisot. Ce caractère unilatéral a faussé les conclusions qu'ils en ont tirées.

Moine maronite, le Père Hage nous fait profiter d'un bagage musical et liturgique qu'il a acquis dès l'enfance. Il a eu une idée originale et féconde en classant son matériel par *mélodies-types*. La mélodie-type est un modèle à la fois mélodique et métrique, comparable à l'hirmos byzantin. Mosaïque constituée d'un certain nombre de petites formules interchangeables et stéréotypées, la mélodie-type s'applique à un nombre indéfini de textes [3].

En analysant 3 mélodies-types, l'auteur dégage les divers procédés qui

---

1. *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, 1899 (*Nouvelles archives des missions scientifiques*, t. IX).

2. *Musique Orientale* (*divers chants et cantiques*), Lyon, 1923 ; *Alladdat Alhaqiqiat* (*recueil de divers chants et cantiques*), Beyrouth, 1928 ; *Les mélodies syro-maronites*, Jounieh, Liban, 1939.

3. P. 344.

permettent d'adapter à un nouveau texte une mélodie ancienne. Quand on passe du syriaque à l'arabe [1], la modification est importante parce que l'on passe d'une langue à une autre — même si, dans les deux cas, il s'agit de langues sémitiques. En revanche, quand on passe d'un texte syriaque à un autre, la modification est légère.

Le fait capital et nouveau qui ressort de cette étude est que la liturgie maronite ne repose pas sur l'*oktoïkos*, c'est-à-dire sur une innovation de Sévère d'Antioche qui a eu une diffusion œcuménique [2]. Or Sévère a été patriarche de 512 à 518 et est mort en 538 [3]. La liturgie maronite a donc pour *terminus ante quem* 518. Cela confirme l'opinion traditionnelle qui l'attribue au ve siècle.

Il vaudrait maintenant la peine de rechercher si ces mélodies-types fournies par la tradition orale se retrouvent dans les manuscrits liturgiques syriaques, qui ont souvent l'avantage d'être tout à la fois datés, localisés, notés et antiques (on en a du ve siècle).

Denise JOURDAN.

Dictionnaire de la musique publié sous la direction de Marc HONEGGER... I[-II]. Les hommes et leurs œuvres. — Paris, Bordas, 1970. 2 vol. in-4°, 1232 p. (Prix 180 F).

Treize ans après Larousse, neuf ans après Fasquelle, voici Bordas. Ce nouveau dictionnaire ressemble cependant plus au modèle du dernier Riemann qu'à celui des deux français : deux volumes purement biographiques, que complètera ultérieurement un volume de termes. Une large collaboration, française et étrangère, a été ici réunie par le maître d'œuvre Marc Honegger : plus de 180 noms figurent en tête de l'ouvrage, que l'on retrouve seulement au bas des notices d'une certaine ampleur. L'ensemble est très bien présenté et normalisé avec soin. Les notices ont toute la densité souhaitable ; les listes d'œuvres sont précises, les bibliographies généralement à jour. Loin d'être une simple compilation, ce dictionnaire contient une part appréciable de labeur original, qui le rendra utile à la plus réduite des bibliothèques musicologiques.

On sait à quels impératifs sont soumis les rédacteurs de dictionnaires de la part des éditeurs, lorsqu'il s'agit des dimensions et des critères d'un tel ouvrage : penser non pas tant aux chercheurs qu'au grand public et à l'amateur de disques. Est-ce la raison pour laquelle la discipline musicale a été prise dans un sens relativement étroit, ce qui a pour conséquence une sensible diminution du nombre des rubriques par rapport aux dictionnaires précédents ? Les victimes (c'est-à-dire les absents) sont, outre des musiciens mineurs, des librettistes, des critiques et des interprètes. Les époques anciennes sont nettement favorisées. Alors que l'on note une certaine réserve à l'égard du XIXe siècle, de minuscules compositeurs du XVIe siècle sont parfois présents ainsi qu'un grand nombre de facteurs d'orgue. Même les noms

---

1. P. 383-389.
2. E. WERNER, *Sacred Bridge*, London, 1959, p. 615.
3. V. GRUMEL, *Chronologie*, Paris, 1958, p. 447.

français sont moins nombreux que dans le Riemann. Pour ne citer que quelques exemples, si l'on est heureux de découvrir les peu renommés J. Cellier, Guil. Morel ou le P. Bourgoing, on est surpris de ne rien trouver concernant Lucienne Bréval, Emma Calvé, Régine Crespin ou M. Béjart. L'usager, comblé par des notices sur Scudéry et Voiture, devra s'adresser à d'autres dictionnaires s'il s'agit de Du Roullet ou de Jules Barbier. La partie contemporaine est relativement importante. Quelques anomalies de proportions et tentatives de post-dater la situation de la musique actuelle ne diminuent pas la valeur de l'ensemble.

Puisque la promesse nous est faite que l'ouvrage « sera complété ou modifié au fur et à mesure que progresseront les études musicologiques », il faut profiter de l'occasion pour rectifier quelques broutilles qui se perpétuent d'un dictionnaire à l'autre : Dieupart se prénomme François et non Charles ; La Fage est bien né le 28.3.1801 ; F. J. Nadermann est né en 1781 (non 1773) et N. Naderman en 1782 (non 1780) ; Ockeghem est mort le 6 février 1497 (récente découverte faite par M. B. Chevalier, grâce aux Archives du Parlement de Paris) ; Germain Pinel est mort en octobre 1664 (non 1661) ; Pasdeloup a fondé son association de concerts en 1853 (non 1851) ; l'article Pirrota doit être corrigé en Pirrotta ; J.-B. Stuck est né à Livourne, non à Florence ; Cl. Terrasse est né à l'Arbresle près de Lyon, et non à Grand-Lemps, près de Grenoble (renseignement communiqué par M. L. Guichard). Quant au portrait de Monteverdi joueur de viole, son authenticité est plus que douteuse (on le donnait précédemment comme un portrait de Stradivarius !). L'iconographie est par ailleurs excellente.

François LESURE.

Musical pitch. Monographs by Alexander J. ELLIS & Arthur MENDEL. 1 vol. in-8°, 238 p. Frits Knuf, Amsterdam (1968).

Avec la renaissance de l'intérêt pour la musique ancienne le problème du diapason est devenu d'une grande actualité. Le développement des arts typographiques a rendu possible une publication comme celle-ci : elle rassemble, sous forme de reproduction photo-typographique, les études d'Ellis parues en 1880 dans le *Journal of the Society of Arts*, la critique qu'en a donné Guido Adler en 1888 dans la *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, les articles d'A. Mendel consacrés au diapason au XVIe et au début du XVIIe siècle, publiés dans *The Musical Quarterly* (1948), une étude sur les artifices mécaniques (claviers doubles transpositeurs) permettant de transposer... sans transposer (!) dans *Acta Musicologica* (1949), enfin, toujours d'A. Mendel, un essai sur le diapason auquel se réfèrent œuvres religieuses ou profanes de J. S. Bach, *Musical Quarterly* (1955) ainsi que des additions et corrections de 1965 qui sont l'apport particulier de ce précieux volume.

Pierre PIDOUX.

Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, **Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalater.** Leipzig, Veb Deutscher Verlag für Musik, 1969. In-4°, 214 p., 122 pl. (*Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von*

Heinrich Besseler und Werner Bachmann, Band III : *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Liefer. 3.)

A une époque où l'enseignement de la théorie et de la pratique musicales sont discutées et les programmes souvent modifiés, il est fort instructif de se retrouver vers le passé et de considérer l'objet et la méthode de l'enseignement de l'*Ars Musica* au Moyen-Age. Aussi, l'ouvrage du Professeur Smits van Waesberghe, directeur de l'Institut de musicologie médiévale de l'Université d'Amsterdam, vient-il à son heure pour apporter des informations sur un point d'histoire d'intérêt actuel : il parait dans la collection d'Histoire de la musique par l'image fondée par H. Besseler († 25-8-69) et W. Bachmann, collection aussi remarquable par le choix de ses illustrations que par le luxe de sa présentation.

L'introduction, très étendue, analyse les éléments de la culture médiévale et les méthodes suivies pour la formation intellectuelle de l'enfant et de l'adolescent. Ces pages mettent en relief la rôle prépondérant des insulaires dans la transmission de la culture antique à l'occident jusqu'à la seconde renaissance carolingienne et retracent les divers degrés de l'enseignement depuis les écoles paroissiales jusqu'à l'École du Palais (aux VIIIe-IXe siècles) ou à l'Université (à partir du XIIe et surtout du XIIIe s.), en passant par les écoles claustrales et les écoles cathédrales. Mais l'apport le plus substantiel de ces pages liminaires est constitué par l'exposé du programme des matières littéraires et musicales enseignées aux étudiants du stade de l'enfance jusqu'à l'âge adulte : cet enseignement débouchait, dans le cours de la formation cléricale, sur l'ordination sacerdotale souvent tardive et, dans le cadre de l'enseignement littéraire et musical, sur le magistère. Les fonctions de lecteur ou de chantre au chœur, bien qu'appartenant à la préparation au sacerdoce, appartenaient à un cycle de formation distinct qui évitait de confondre le *cantor* (exécutant), avec le *musicus* ou théoricien de l'*Ars musica* (v. p. 20).

Dans les pages suivantes, l'A. montre les divers procédés didactiques utilisés dans l'enseignement élémentaire et supérieur en général et dans l'enseignement de la musique en particulier : c'est ici qu'interviennent les questions de mémorisation, de formules mnémoniques, de chironomie, de monocorde et de notation. Textes à l'appui, on constate l'importance des arguments frappants — verges ou baguettes — pour étayer les arguments d'autorité, parfois insuffisants à inculquer les éléments de doctrine musicale dans les jeunes esprits.

Les quinze dernières pages de l'introduction sont précisément consacrées à l'analyse des éléments de la théorie musicale médiévale. Ici, comme d'ailleurs dans les pages qui précèdent, il convient de s'incliner devant les connaissances étendues de l'A. dans le domaine des sources littéraires et historiques : Sm. v. W., qui étudie ces textes depuis plus de trente ans, domine avec maîtrise les aspects multiples de ces questions et les expose avec aisance, en appuyant ses développements sur les citations d'auteurs médiévaux et les travaux d'auteurs contemporains. En fin d'ouvrage (pp. 195 ss.), les sources ont été réunies sous forme d'un tableau chronologique très complet des théoriciens de l'*Ars Musica* depuis Martianus Capella et Augustin jusqu'à Johannes Tinctoris et Fr. Gaforio ; le tableau est suivi d'une bibliographie raisonnée, complétée par un index des sujets traités.

L'illustration, objet essentiel de la collection, ne cède en rien à la qualité du texte de présentation : 122 planches, dont quatre en couleurs, illustrent somptueusement le sujet traité et le glosent par un commentaire approprié : si quelques planches nous sont déjà connues grâce aux travaux antérieurs de l'A. (par ex. les pl. 31, 57 ss.), il faut bien reconnaître dans l'ensemble que l'illustration a été particulièrement renouvelée, et la reproduction très soignée. Sur les pages de gauche sont indiquées les références aux sources (p. 130, Abb. 67, lire Clm 2599 et non 9599), suivies du commentaire de l'illustration placée en face, à droite, suivant un format bien lisible, à peine réduit, en tout cas plus grand que les minuscules reproductions de la *Musikgeschichte in Bildern* de G. Kinsky. L'ordre de classement des planches, qui reprend celui de l'exposé initial, se trouve résumé dans le tableau des pp. 203 ss. Peut-être sera-t-on tenté d'estimer que, pour illustrer la théorie de la solmisation il n'était pas nécessaire de reproduire autant de « mains musicales » (on en compte 27) : mais cette disproportion n'est qu'apparente, car non seulement elle ne nuit pas aux autres questions traitées (les notations neumatiques feront l'objet d'une livraison distincte), mais elle montre sur un cas précis comment se transmet, évolue, se simplifie ou s'amplifie l'illustration d'un procédé pédagogique d'enseignement dans les manuels médiévaux.

L'atlas édité à Leipzig peut être considéré comme une réussite, aussi bien dans sa synthèse historique initiale que dans la partie illustrée : il servira désormais au médiéviste par la richesse de sa documentation et de sa bibliographie, mais encore il pourra être placé entre les mains de l'étudiant à titre d'introduction à la lecture des théoriciens médiévaux. Grâce à cet ouvrage, les débutants pourront en effet surmonter les difficultés sur lesquelles ils butent dans une telle lecture : difficultés d'ordre lexicographique d'abord, mais surtout difficultés d'ordre plus général, issues de la conception médiévale de la musique et de la manière très particulière d'aborder les divers points de théorie. Dans cet ouvrage, l'A. a réalisé d'un coup les deux ambitions de sa carrière : l'édition scientifique des auteurs médiévaux et la formation des étudiants à la lecture des sources de la théorie musicale. Cette belle réalisation a été rendue possible grâce aux éditeurs qui ont donné tout leur soin à l'impression du texte et à la reproduction des clichés.

Michel HUGLO.

Paul EVANS, **The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges.** Princeton N. J., Princeton University Press, 1970. In-8°, 294 p. (*Princeton Studies in Music*, 2).

Depuis deux décades, nombre d'articles, de livres et de thèses ont déterminé avec objectivité le rôle exact joué dans l'histoire de la poésie liturgique et de la musique par l'abbaye St. Martial-de-Limoges, dont l'importance avait été démesurément grossie par les historiens du siècle dernier.

Le thème choisi par Paul Evans comme sujet de thèse s'est limité au trope : l'ouvrage sort six ans après la soutenance dans la nouvelle collection d'études sur la musique publiées par l'Université de Princeton (le premier volume, dû à Ch. Hamm, en 1964, était consacré à la chronologie des œuvres de Guillaume Dufay). L'ouvrage est d'une présentation sobre et soignée

et il est complété par cent trente pages de transcription musicale en notation moderne, destinées à illustrer les recherches historiques de la première partie.

C'est à l'étude du répertoire primitif des tropes de St. Martial que l'ouvrage est voué. Au préalable, l'A. commence par la description du trope au point de vue littéraire et au point de vue musical : il écarte à bon droit la définition trop formaliste de Léon Gautier, qui — en 1886 — voyait dans le trope « l'intercalation d'un texte nouveau et sans autorité dans un texte authentique et officiel ».

En fait, les différentes formes de tropes se ramènent à un genre unique de composition littéraire *et* musicale destinée à introduire ou à gloser une pièce préexistante du propre ou de l'ordinaire de la messe. Ainsi, pour P. E., le trope ne recouvre ni la *prose* qui — du moins à l'origine — n'est qu'une composition littéraire, assonancée en *-a*, adaptée sous le mélisme préexistant de la séquence alléluiatique, ni la *prosule* ou texte bref non versifié, parfois assonancé, qui se chante sous la mélodie d'un « neume » ou vocalise sans texte ornant les pièces ornées du graduel ou de l'antiphonaire. Sur ces points, les vues de l'A. divergent de celles de plusieurs musicologues pour lesquels la prose est envisagée comme subdivision du trope. En outre l'A. ne retient pas les classifications judicieuses des divers genres de tropes proposées par J. Chailley dans sa thèse sur St. Martial.

Sur l'origine des tropes, P. E. fait au second chapitre quelques remarques intéressantes qui avaient été développées auparavant dans un article séparé (JAMS 1961, pp. 119 ss.) : pour lui, le trope peut très bien remonter à la première renaissance carolingienne, fin VIIIe-début IXe siècle, c'est-à-dire à une époque où la multiplication des fonctions liturgiques appelait un accroissement du répertoire (p. 19). Mais ces fonctions, et en particulier les processions, devaient plutôt s'accompagner du chant de répons ou d'antiennes tirées de l'appendice du graduel, pièces qui entreront plus tard dans un livre distinct, le Processionnal. En effet, le silence d'Amalaire († 852/3) sur la question — silence assez gênant pour l'historien (cf. p. 20) — et d'autre part l'efflorescence des tropes dus à des compositeurs connus de la seconde renaissance carolingienne, tels que Tutilo à St. Gall et Hucbald à St. Amand (deux tropes d'introït lui ont été récemment restitués par J. Smits van Waesberghe, en plus du *Quem vere pia laus*, déjà connu) invitent à penser que le trope est né au même moment que les premières proses, c'est-à-dire dans la seconde moitié du IXe siècle. En somme, le tropaire, ou recueil de tropes, a été créé pour regrouper tous ces genres nouveaux inventés précédemment — trope prose, prosule — et composés autour du répertoire liturgico-musical de la messe et de l'office promulgué à la fin du VIIIe siècle.

C'est peu après 930 qu'a été transcrit le plus ancien tropaire de St. Martial (Paris, B. N. lat. 1240), mais au cours des deux siècles suivants, les bibliothécaires de St. Martial, Bernard Itier et Adhémar de Chabannes, acquirent divers manuscrits auvergnats ou languedociens qui ne servirent jamais, apparemment, à l'usage liturgique de l'abbaye limousine, mais qui enrichirent seulement les collections de sa bibliothèque. Ainsi, P. E. à la suite de ses prédécesseurs procède-t-il au tri des manuscrits martialiens et non martialiens en se basant sur des critères d'ordre paléographique et musical : après quelques observations intéressantes sur le format et la présentation des manuscrits (pp. 31 ss.), il fait quelques remarques sur leur con-

tenu et sur les problèmes de provenance et de date. Ici, il faut bien l'avouer, l'ouvrage de P. E. n'a guère fait progresser l'état de la question et en outre, — constatation assez décevante, — son auteur manifeste un certain scepticisme sur les voies qui permettraient d'atteindre la solution de certains problèmes de localisation et de datation. Sans doute, l'A. n'a pu utiliser l'étude paléographique minutieuse et exhaustive de M[me] Gaborit-Chopin sur *La décoration des manuscrits à St. Martial de Limoges* (thèse de l'École des Chartes 1967, éd. à Genève fin 1969), qui écarte du fonds de St. Martial les manuscrits non limousins pour classer dans l'espace et dans le temps ceux qui furent écrits à l'abbaye : il aurait fallu, en partant des analyses détaillées de J. Chailley étudier par des comparaisons de listes de pièces d'origine sûrement martialienne, la formation et l'accroissement du répertoire des tropes. Évidemment, l'organisation de la série des alleluia dominicaux ne peut rien nous apprendre sur les tropaires, comme l'observe justement P. E. (p. 41), mais il subsiste d'autres voies pour se rendre compte si certains tropaires ont été influencés ou non par les usages clunisiens imposés à St. Martial en 1062. Une analyse très minutieuse des listes de tropes et la comparaison critique des collections aurait pu conduire non seulement à un groupement des manuscrits martialiens — déjà établi par D. G. Hughes et G. Weiss — mais encore à l'isolement du groupe des plus anciens tropes de St. Martial. Le titre de l'ouvrage de P. E. laissait espérer que le corpus des premiers tropes de St. Martial avait été retrouvé : en fait, l'A. s'est contenté de transcrire et d'analyser la collection de tropes du Paris B. N. lat. 1121, le seul qui permette, grâce à une diastématie exacte, le déchiffrement des mélodies.

Cette incertitude sur le corpus primitif des tropes martialiens nuit évidemment à la suite du travail, en particulier à l'étude des sources : si le problème des relations de St. Martial avec le nord de la France a été évoqué avec perspicacité, la source du répertoire proprement aquitain en usage à l'abbaye n'a pas été recherché, alors que les manuscrits méridionaux ne manquent pas pour une telle comparaison. L'historien de la poésie liturgique et de la musique reste dans l'attente des éléments de solution d'un problème que M[me] Gaborit-Chopin avait posé — au point de vue paléographique — à la fin de son ouvrage, se demandant si les sources de la décoration à St. Martial ne devaient pas être recherchées dans le sud-ouest de la France, en particulier à Moissac.

Le livre de P. E. n'a pas abordé ce problème difficile, ni celui des rapports entre les répertoires de St. Martial et de St. Gall. Le mérite essentiel de l'ouvrage est de livrer au musicologue une importante collection de mélodies de tropes transcrites en notation moderne : ces pièces sont analysées au cours des deux derniers chapitres, tant au point de vue textuel que musical. Cependant, l'examen des textes n'a pas été approfondi au delà de considérations d'ordre stylistique assez générales : l'analyse philologique et lexicographique, inspirée de l'*Étude lexicographique sur les séquences limousines* de Lars Elfving (1962) reste à faire et il revient à l'Institut des Langues classiques de Stockholm qui a récemment fondé un séminaire de recherche sur les plus anciens tropes, de pousser à fond l'étude textuelle des premiers tropes en usage à St. Martial.

En définitive, c'est l'analyse de la structure musicale des tropes qui a retenu toute l'attention de l'A. (ch. v) : les questions de la prédominance du style syllabique, du caractère symétrique de la forme mélodique, des

relations de la composition mélodique avec l'ensemble du répertoire grégorien ont été exposées de manière détaillée et appuyée sur de nombreux exemples empruntées aux transcriptions du tropaire manuscrit de Paris B. N. lat. 1121 données à la fin du volume (pp. 129-262). Cependant, à propos de la composition modale du trope, il semble que l'A. (pp. 81 s., 92 s.) a accordé trop d'importance au rapprochement entre les formules d'intonation ou de cadence des tropes et les antiennes-types des tonaires de St. Martial (par ailleurs, la transcriptions du tonaire du ms. lat. 1121 ne s'imposait pas absolument, car elle avait été donnée auparavant dans une autre thèse de Princeton, celle de C. T. Russel, en 1966). Dans un ouvrage didactique tel que le tonaire, les antiennes-types latines ont été composées à l'aide de formules usuelles, afin de faciliter par comparaison l'analyse modale du répertoire liturgico-musicale : rien d'étonnant, par conséquent, au rapprochement établi entre ces exemples et les tropes puisque le langage musical est identique de part et d'autre. Par contre, il aurait été plus surprenant de rencontrer des affinités entre le *neuma* final des formules byzantines reprises par les tonaires occidentaux — apparemment sans rapports de similitude avec les pièces de l'ancien fonds grégorien — et les formules adoptées dans la composition des tropes.

A part cette critique de détail, il convient de souligner que l'étude de P. E. contient la première analyse musicale de ce genre particulier qu'est le trope : il est sans doute difficile de saisir le sens de l'évolution du genre et de son développement, puisque le plus ancien noyau du répertoire des tropes n'a pas été réellement reconstitué ; en fin de compte, le mérite de l'ouvrage de P. E. aura été d'avoir orienté les recherches ultérieures des critiques et des musicologues dans cette direction, en leur livrant, par une transcription de textes musicaux suivie de tables d'incipit, un indispensable instrument de travail.

Michel HUGLO.

Ronald J. TAYLOR. — **The Art of the Minnesinger, Songs of the thirteenth century transcribed and edited with textual and musical commentaries.** Cardiff, University of Wales Press, 1968, 2 vol. gr. in-8°, XLIV-182 301 p., h. t. + Musique.

Ronald J. Taylor, bien connu pour ses travaux concernant la poésie lyrique médiévale et particulièrement le Minnesang, propose ici un recueil de mélodies transcrites en notation moderne selon le principe strict de la scansion modale et dotée chacune d'un commentaire analytique particulièrement pertinent et détaillé.

Le premier volume comporte essentiellement l'ensemble des mélodies précédées d'une Introduction dans laquelle est définie la méthode selon laquelle des transcriptions ont été réalisées et les principes qui ont présidé aux analyses et commentaires critiques. Enfin, un Index de tous les manuscrits utilisés complète cette Introduction.

Le second volume comprend les commentaires : littéraire, musical et métrique de chaque pièce.

Cette édition est considérée par l'éditeur comme un complément indispensable aux grandes éditions traditionnelles de poésie en moyen-haut-allemand, celles qui sont d'un usage courant parmi les universitaires, comme

le classique *Minnesangs Frühling* ou le recueil de Carl von Kraus, *Deutsche Liederdichter des XIII. Jahrhunderts*. On constatera donc que des poètes importants comme Wizlav von Rügen, Regenbogen, Hermann der Damen, Heinrich von Meissen, dont la carrière s'ouvre cependant au XIII[e] siècle, ont été délibérément écartés, leur art constituant un chapitre bien déterminé de la lyrique médiévale germanique, caractéristique du XIV[e] siècle selon R. J. T. Neidhart von Reuenthal ne figure pas non plus dans ce Corpus, sinon pour une pièce d'authenticité douteuse : l'édition des œuvres de cet auteur avait été assurée en 1958 par R. J. Taylor en collaboration avec A. T. Hatto. Une pertinente étude des auteurs de cette période de transition ici délaissée a vu d'ailleurs récemment le jour dans l'*Anzeiger für deutsches Altertum* LXII (1964), 23 ss. sous la signature de K. H. Bertau : *Sangverslyrik — Ueber Gestalt und Geschichtlichkeit mhd. Lyrik am Beispiel des Leichs.*

Ceci posé, nous sommes en présence d'un Corpus précieux présentant un éventail de mélodies réparties sur les grandes périodes du Minnesang : printemps, été, plein été, automne, gnomiques et attardés. Pour la première période, qui s'étend du mariage de Frédéric Barberousse jusqu'aux fêtes de la Pentecôte 1184 à Mayence, la collecte reste maigre : quatre mélodies de Friedrich von Hausen, Bernger von Hornheim et Rudolf von Fenis qui ne sont d'ailleurs pas originales mais, selon la méthode bien connue de l'époque, des contrafacta de Bernard de Ventadour, Peire Vidal, Chrétien de Troyes et Guiot de Provins. La part la plus considérable du recueil concerne des pages plus tardives, souvent postérieures à Walther von der Vogelweide, ce maître incontesté dont seulement six mélodies nous sont connues, encore que l'une d'elle soit empruntée à Bernard de Ventadour.

La répartition des chants se présente sous diverses rubriques : *a*) textes avec mélodies authentiques (quatre-vingt-neuf timbres) *b*) mélodies apocryphes, c'est-à-dire vraisemblablement composées *a posteriori* par des auteurs dont le style se distingue de la manière de faire de l'auteur (cinquante sept timbres) *c*) chants anonymes (vingt-neuf timbres) *d*) contrafacta (quatre timbres). L'ampleur de ces mélodies est variable puisque nous trouvons de simples lambeaux de strophes jusqu'aux grands Leiche de Reinmar von Zweter et d'Alexander der Wilde dont la notation intégrale nous est parvenue dans la version considérée comme authentique par R. J. Taylor.

Je regrette personnellement que cette rigueur dans le choix des pièces ait entraîné la suppression d'un nombre important de mélodies, certes oblitérées par la lourde tradition du Meistergesang, puisqu'elles se rencontrent dans des recueils manuscrits nettement postérieurs à la période considérée, mais qui offrent cependant un échantillon irremplaçable de l'art mélodique de l'Allemagne médiévale. Il est vrai que cette édition, qui présente déjà quelques cent-quatre-vingt timbres musicaux, en aurait été singulièrement alourdie et que le choix présenté ici répond amplement au vœu de l'auteur de fournir aux étudiants et chercheurs un matériau de base sérieux et pratique.

L'orthographe normalisée du Moyen-haut-allemand a été adoptée sauf dans les cas où une rime est fonction d'une forme dialectale. R. J. Taylor justifie sur dix-neuf pages d'Introduction l'utilisation des modes rythmiques — notamment les trois premiers — et, même si l'on ne souscrit pas toujours à ses arguments, on ne peut qu'apprécier le courage de l'éditeur

d'affronter une critique facile qui n'aurait pour effet si l'on tenait compte de ses sempiternelles remises en cause, que de nier purement et simplement l'édition de textes que la tâche du chercheur consiste précisément à faire connaître au public cultivé.

Aux commentaires et analyses déjà mentionnés, le second volume adjoint une conclusion où sont esquissés divers problèmes : l'aspect multiple de l'art du Minnesang, interaction d'éléments conceptuels et formels, jeu subtil entre vers et son, selon des tensions et relâchement calculés. Un mot sur l'exécution et l'éventuel accompagnement instrumental n'apporte pas de données nouvelles. L'ouvrage s'achève par une étude des sources manuscrites.

Jean MAILLARD.

Rudolf HÄUSLER. — **Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken** In-8°, 136 p. Bern und Stuttgart, P. Haupt (1968). (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 16.)

L'auteur analyse procédés d'écriture, choix mélodiques, contrepoint et structure des compositions vocales de Goudimel sur des textes latins. Ces œuvres sont en petit nombre : 5 motets, 3 Magnificat et 5 Messes-parodies. Pour autant que sur une base si étroite il soit possible de porter des jugements d'une portée générale, — ce que R. H. fait avec prudence — il semble bien que Goudimel suive la tradition, ou l'enseignement de son ou ses maîtres (qui ?) et que sa « manière » soit marquée par la sobriété et la concision. Associé à l'édition des Œuvres complètes de Goudimel, M. Häusler en a rédigé depuis lors le vol. XI (Motets et Magnificat) paru en 1969, et le vol. XII (Messes) qui paraîtra incessamment. Son étude et ses analyses seront précieuses lorsque tous les textes musicaux auxquels il se réfère seront accessibles in-extenso.

P. PIDOUX.

Nicolas BERGIER. — **La musique spéculative** herausgegeben und ins Deutsche übertragen von Ekkehard Jost. Köln, Arno Volk Verlag, 1970. In-8°, 204 p. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Band IV).

Poète, historien, jurisconsulte, mathématicien, l'avocat rémois Nicolas Bergier (1567-1623) s'intéressait aussi à la musique. Il correspondait, comme beaucoup d'autres savants, avec Mersenne, les frères Dupuy et Peiresc. Selon l'Histoire de Reims (ms.) de Jean Lacourt, il commença en 1603 un traité de la musique spéculative, qui demeura inachevé. Dans ses *Quaestiones in Genesim* (col. 1681) Mersenne y fait une brève allusion. C'est ce traité, conservé à la Bibliothèque nationale (fr. 1359), qu'un musicologue allemand a eu l'idée de publier intégralement, avec une traduction. Malheureusement la très courte introduction qui précède le texte néglige d'utiliser la seule étude qui fournisse des renseignements sur Bergier (H. Jadart, *Les portraits historiques du Musée de Reims*, I, Reims, 1888, avec la reproduction du portrait de l'auteur par un peintre local, Pierre Murgalet), place dix ans trop tôt sa date de naissance et ne mentionne pas la date de rédaction du traité.

Au reste, ces vingt chapitres, qui témoignent des curiosités appliquées d'un encyclopédiste provincial, sont pour la plupart assez indigestes. La musique spéculative étant considérée comme « la comparaison des nombres les uns aux autres », une première partie envisage la théorie antique des proportions. A partir du moment où est abordée « la différence qui se trouve entre la musique rythmique et la poésie », on rencontre une substance un peu plus originale ; mais on n'est pas peu surpris de noter l'absence de la moindre allusion aux expériences de l'Académie de Baïf. On retrouve en revanche la théorie des « effets » de la musique, avec même un épisode vécu par l'auteur (p. 200), qui en jouant « une passemese de la mode phrygienne, faict... de doubles spondées » apaisa les menaces et les blasphèmes d'un ivrogne.

La transcription du texte français ne respecte pas les usages scientifiques en matière d'accentuation, de ponctuation ni d'apostrophes, ce qui ne facilite pas la lecture. Il n'y a pratiquement aucune annotation critique qui enrichisse cette édition, en dehors des identifications de textes grecs et latins.

François LESURE.

Gioseffo ZARLINO. — **The Art of countrepoint.** Gioseffo Zarlino. Part three of *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, translated by Guy Marco and Claude V. Palisca. New Haven and London, Yale University press, 1968. In-8°, XXVIII-214 p. (*Music theory translation series.*)

Œuvre monumentale, la plus importante sans doute parmi les traités de théorie musicale de la Renaissance, l'*Institution harmonique* de Zarlino englobe tant de questions qu'il n'est guère possible, ni même utile, de la traduire dans son entier.

Les traducteurs avaient à résoudre deux problèmes difficiles : Choisir, d'une part, l'édition ; d'autre part, le fragment le plus utile à livrer au public.

Leur choix s'est porté sur la première édition, publiée à Venise en 1558, pour les motifs suivants : entre cette date et celle de 1573 où paraît la troisième édition, un événement important s'est produit. C'est en 1571 en effet que Zarlino livre au public ses *Dimostrationi harmoniche*, où il bouleverse les données traditionnelles relatives aux échelles musicales. Déjà ébranlée par Glarean qui, dans son *Dodecachordon* (1547), porte à douze le nombre des Modes (au lieu des huit Tons liturgiques), la théorie traditionnelle subit alors un nouveau coup. En descendant d'un degré la série nouvelle des douze Modes, Zarlino place le premier de ces Modes sur la finale UT, inaugurant ainsi le règne du « tyran Ut ».

Dans la troisième édition de l'*Institution harmonique*, Zarlino introduit ce changement. De ce fait l'édition de 1558 acquiert une valeur documentaire, comme témoin ultime d'un système musical devenu désuet. Et c'est pourquoi Guy A. Marco l'a choisie pour sa thèse (1956), aujourd'hui publiée par Claude V. Palisca, avec une Introduction, dans la série des Traités musicaux traduits en anglais.

On peut d'ailleurs comparer aisément entre elles ces diverses éditions, la première ayant été réimprimée en 1965 à New-York, chez Broude brothers, et la troisième en 1966, à Ridgewood, par the Gregg press.

Quant au choix du fragment à traduire, il s'est porté tout naturellement

sur la *Pars* III, consacrée à l'enseignement supérieur et pratique du contrepoint. Sans doute, de par sa structure cohérente, le Traité se laisse-t-il difficilement subdiviser ; la suppression des autres parties prive celle-ci de son contexte idéologique et scientifique. Pour Zarlino en effet, comme pour ses prédécesseurs médiévaux, un compositeur digne de ce nom doit éviter les méthodes empiriques et tenter de pénétrer les causes premières de l'art de composer. Reliée aux mathématiques par l'acoustique et la mesure des intervalles, à la philosophie par la cosmogonie platonicienne, la musique pratique se présente sous deux aspects : matériel (qui est l'étude des consonnances et des combinaisons d'intervalles) ; formel (par son adaptation aux paroles et aux rythmes).

L'art de composer, ou science du contrepoint (ces deux termes sont alors synonymes) est ainsi dans l'entière dépendance de la philosophie, de l'éthique et des mathématiques.

Afin de compenser l'absence des première, deuxième et quatrième parties, une Introduction claire et concise en résume la substance. Des notes en bas de page, accompagnant le texte de la traduction, éclaircissent les références données par Zarlino aux parties non traduites de son Traité.

Si surprenant que cela paraisse, nous avons ici la première traduction imprimée de cet ouvrage dont la renommée fut universelle. C'est, en effet, sous forme de résumés que les musiciens, théoriciens ou compositeurs, ont utilisé « le Zarlino », à leur usage et à celui de leurs élèves. Après G. M. Artusi qui en donne un condensé (1586), Tigrini qui en tire la matière d'un manuel (1588), J. P. Sweelinck en a traduit des extraits, que ses élèves Weckman et Reinken ont contribué, entre 1640 et 1670, à faire connaître.

En ce qui concerne la France, C. Palisca se réfère, ainsi qu'on le fait habituellement, à l'article de M. Brenet : *Deux traductions françaises de Zarlino* (*Année musicale*, 1911.)

De ces deux versions manuscrites, remontant l'une et l'autre à la première moitié du XVIIe siècle, l'une est dûe au luthiste Jean Le Fort, l'autre, à Claude Hardy, conseiller du Roi au Châtelet et ami de Mersenne. La première donne la traduction presque intégrale de la Pars III ; l'autre est une analyse, sorte d'aide-mémoire à l'usage d'un érudit.

Cette liste est très incomplète, et il y a lieu d'y ajouter certains fragments, jusqu'à présent inconnus, et qui ont échappé à la vue pourtant si pénétrante de M. Brenet. Ces quelques feuillets manuscrits, anonymes, sont d'autant plus difficiles à déceler qu'ils ont été improprement identifiés comme « traités français » originaux, par un musicologue américain [1]. Le Département des manuscrits de la B. N. conserve en effet la traduction française de certains chapitres des troisième et quatrième parties de l'*Institution harmonique* de Zarlino. (Ms. fr., n. a. 4671 ; Ms. fr. 19099). Voisinant avec des fragments de Gafori, de Salomon de Caus, et du traité de Ballard, ces extraits ont été rassemblés, vers 1633, par un certain Louys Chaveneau, violoniste à la cour de Lorraine. Tels étaient donc, au temps de Louis XIII, les textes auxquels se référait un musicien désireux de se tenir au courant de la théorie, de son art.

D'importants passages du Traité de Zarlino et, notamment, ses fameuses

1. Cf. Albert COHEN. *Survivals of Renaissance thought in French theory 1610-1670 : a bibliographical study* (*in Mélanges* Reese, 1966.)

règles du contrepoint et de la composition, sont encore à signaler dans la plupart des ouvrages français originaux : l'*Institution harmonique* de Salomon de Caus, *La Musique universelle* d'Antoine de Cousu, et surtout dans presque tous les livres de Mersenne... Plus encore que dans les *Quaestiones celeberrimae*... c'est dans son *Traité de l'harmonie universelle* (1627 ; publié sous le pseudonyme de François de Sermes) que le « bon larron » fait à Zarlino les plus larges emprunts.

Tout cela vient à l'appui d'une thèse qui n'est plus à prouver, à savoir que les traités de Zarlino ont été pendant près d'un siècle la Bible des compositeurs savants.

Il est donc très utile de pouvoir mettre aujourd'hui à la portée de tous ce texte de base. Puisse-t-il aider les jeunes musicologues à comprendre dans quel inextricable maquis de règles et d'interdictions nos ancêtres avaient à frayer leur voie quand il s'agissait de composer de la bonne musique !

D. LAUNAY.

CULLEY (Le P. Thomas D.). — **Jesuits and music** : I. A study of the musicians connected with the German College in Rome during the 17th century and of their activities in Northern Europe... — Rome, Jesuit Historical Institute ; St Louis, St-Louis University, 1970. — In-8°, 401 p., h. t., bibliographie, index. (*Sources and studies for the history of the Jesuits*, vol. II).

Cet ouvrage se présente comme le premier d'une série dont le plan n'a pas encore été annoncé. Il retrace, à partir de documents d'archives, l'histoire musicale du Collège germanique depuis le moment où la vie musicale y devient active (1573) jusqu'à la mort de Carissimi. Trois périodes se dégagent : de 1573 à 1600, sous l'impulsion de Michael Lauretano, recteur de 1573 à 1587, la musique religieuse se développe sous toutes ses formes vocales, la musique instrumentale connaît une certaine importance. De 1600 à 1634, Bernardino Castorio, recteur, développe considérablement la musique, malgré certaines oppositions en 1611 et 1623 : il engage des maîtres de chapelle réputés, recrute et paie à grands frais des chanteurs réputés, développe la musique instrumentale. De 1634 à 1674, c'est le siècle de Carissimi : il attire les foules de Rome et sa gloire s'étend dans toute l'Europe. Mais, comme par le passé, certains pères s'insurgent contre l'excès des dépenses « somptuaires » consacrées à la musique, en 1653 et 1657 par exemple. Le Collège germanique éprouve de son côté quelques difficultés à recruter des chanteurs qualifiés et surtout des étudiants qui soient aussi de bons musiciens.

Chacune des trois périodes est détaillée selon un plan rigoureux : la tradition musicale du Collège germanique, les maîtres de chapelle, les chanteurs, les organistes, l'éducation musicale, l'influence mucisale du Collège sont successivement étudiés. Un appendice copieux des documents les plus importants, une bibliographie sommaire, un index des noms de personnes, quelques fac-similés complètent cette étude.

Un tel ouvrage, exclusivement rédigé à partir de documents d'archives, ne peut manquer d'être à la fois riche et incomplet.

Il est riche parce que les archives utilisées, presque totalement inédites,

révèlent à l'état brut et sans idée préétablie, la vie musicale à Rome au cours du XVIIe siècle, apportant des éléments nouveaux ou inédits sur nombre de problèmes :

L'orgue construit de 1581 à 1583 par Sébastien Hay s'avère être un des premiers orgues d'Italie à posséder un positif de dos situé immédiatement au-dessus du clavier de grand orgue, et donc très commodément utilisable par l'organiste. L'orgue de Santa Maria in Aracoeli, construit en 1583 par Palmieri, et que l'on croyait le premier de cette sorte, lui est en fait postérieur (pp. 62-68). En 1665 et 1666, le Collège germanique fera édifier un nouvel instrument remarquable et de grande importance, analogue à celui du Dôme de Côme, par Guglielmo Hermans, un jésuite qui avait construit des orgues en France et en Belgique (pp. 253-261).

De même, les documents inédits sur les conditions économiques des chanteurs abondent (pp. 136-159 et 197-249). Les parents essaient pour ainsi dire de vendre leurs enfants comme sopranos. Le salaire de l'un de ces enfants Benedetto Ferrari, sert à payer les dettes de son père et à le tirer de prison (p. 145). En 1630, Domenico Antonio Mocchi a fait, sur les conseils d'Odoardo Ceccarelli, musicien du collège, castrer son fils pour développer ses talents musicaux.

Le premier castrat apparaît en 1612 (pp. 143-144) : il reçoit un enseignement général et musical payé par le marquis de Borgan, qui espère l'enrôler plus tard dans sa troupe de musiciens. Le nombre des castrats et des chanteurs rénumérés s'accroît vers 1630, car le Collège germanique éprouve de grandes difficultés à recruter des étudiants capables de bien chanter. Les castrats coûtent fort cher ; parmi eux, les castrats forment un corps particulier qui vers 1630 coûte près de 600 écus. Les castrats ne sont pourtant pas très nombreux et, sauf exception, on n'en recrute plus, quand le 18 décembre 1657 Alexandre VII interdit « qu'aucun musicien séculier, quel qu'il soit, et en aucun cas les castrats appartenant à un prince ou à quiconque, ne vive dans le Collège, et, à plus forte raison, à ses dépens. »

La carrière et l'influence de nombreux chanteurs sont rapidement évoqués ; l'action réformatrice de certains d'entre eux à l'étranger, conformément à la vocation première du Collège germanique, est bien loin d'être négligeable : un texte inédit décrit la réforme de la musique religieuse à la Cour de Bavière en 1582 par Walram Tumler. Le nom de Lassus n'est même pas évoqué dans ce texte. L'influence européenne de Carissimi, ses rapports avec Christine de Suède, Mazarin, l'archiduc Leopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, qui tente de le faire venir à Bruxelles en 1647 sont clairement établis par une multitude de documents que T. Culley a reproduits intégralement.

On peut par contre regretter que les documents relatifs à la pratique musicale ne soient pas plus nombreux, et que certains problèmes généraux, enfouis sous un amas de détails, ne soient pas évoqués.

On peut regretter aussi que les débuts de la vie musicale au Collège ne soient pas mieux étudiés, que certains textes anti-musicaux d'Ignace de Loyola ne soient pas cités, mais simplement et trop brièvement évoqués, que l'ensemble du problème ne soit pas replacé dans le cadre du Concile de Trente et de la Contre-Réforme.

De même, le « spectacle » jésuite qui suscitait l'engouement des foules romaines et était un exemple pour l'Europe, comme le montrent les documents cités sur le prestige de Carissimi, la carrière de nombreux chanteurs

issus du Collège germanique, n'est pas assez analysé, disséqué, étudié. Il fut pourtant l'un des moteurs de la Contre-Réforme. Plus grave peut-être est l'insuffisance de l'appareil bibliographique : certains ouvrages essentiels pour la compréhension générale de la période, comme celui de Molitor, ne sont pas même cités dans la bibliographie. Mais on ne peut juger sans quelque partialité d'un ouvrage en plusieurs volumes, dont le premier seul est paru. Attendons donc la suite de cet ouvrage.

Pierre GAILLARD.

Lincoln SPIESS and Thomas STANFORD. — **An Introduction to certain Mexicain Musical Archives.** Detroit, Information Coordinators, 1969. In-8°, 85 p., mus., ill. (*Detroit Studies in music Bibliography*, 15).

Bruno Nettl dirige une collection intitulée *Detroit Studies in Music Biblio graphy*, dont le présent volume porte le numéro 15. Instrument de travail sans doute très utile pour les chercheurs ou l'enseignement, cette collection couvre des domaines aussi variés que l'ethnomusicologie, la musique théâtrale, la biographie, le disque, les instruments de musique, les périodiques ou l'histoire de la musique, tout court.

Lincoln Spiess et Thomas Stanford forment, avec Lotta M. Spell, Gilbert Chase, Stephen Barwick, Robert Stevenson et Alice Ray Catalyne l'équipe des universitaires des États-Unis qui consacrèrent leurs vies à l'étude de l'histoire de la musique en Amérique latine et, plus particulièrement, au Mexique, pays voisin, offrant des larges possibilités de recherche, grâce à la richesse de son passé et aux ressources, qui commencent à peine à être exploitées, de ses archives.

Le titre du présent ouvrage, *An Introduction to certain Mexicain Archives*, nous indique les intentions des auteurs et les limites qu'ils se sont imposées. L'idée d'introduction et le fait qu'il ne s'agit que de *certaines* archives, fait ressortir le caractère préliminaire de cet essai bibliographique, qui ne prétend nullement être exhaustif. L'inventaire complet des archives musicales du Mexique est bien le but que les deux auteurs veulent atteindre, dans un avenir plus ou moins rapproché. Pour le moment, ce qu'ils nous offrent est vraiment une espèce de rapport d'introduction, qui sera suivi d'autres plus détaillés, et aboutira au catalogue général et à l'opération de microfilmage de toutes les archives musicales du Mexique. Déjà ils nous promettent pour bientôt la publication, par l'Institute of Latin American Studies (University of Texas, Austin) d'un catalogue complet des ressources disponibles dans les archives musicales des cathédrales de Mexico et de Puebla et dans la collection du Musée de la Vice-Royauté, à Tepotzolán.

Le présent volume nous donne la description sommaire de ces ressources et de celles d'autres fonds, tels la Collection Sánchez (aujourd'hui propriété de l'Institut national des Beaux-arts, à Mexico), ceux du Musée Bello, de Puebla, du Colegio de las Vizcainas et du Chateau de Chapultepec, à la ville de Mexico, d'un petit fonds contenant les œuvres du compositeur indien Juan Mathias, du XVIIe siècle, conservé à la ville de Huamelula, dans l'isthme de Tehuantepec, de ceux de la cathédrale de Morelia et de la Bibliothèque nationale de Mexico. Cette description sommaire est suivie d'une relation des compositeurs dont les œuvres se trouvent dans ces archives (avec quelques notes bio-bibliographiques), de commentaires sur

les collections privées, sur les formes et les exigences instrumentales des œuvres des différentes périodes, d'une bibliographie et d'un index alphabétique des compositeurs. La transcription, en notation moderne, de quelques partitions (*Hymnus Sanctissimi Josephi*, de Joseph de Loaysa, *Hymnus de Beata Vergine Maria*, de Francisco Lòpez, et *Primero Responsorio del Segundo Nocturno*, « *Quis Deus Magnus* », de Antonio Salazar, toutes du XVIIe siècle, le villancico *A la milagrosa escuela* (1765) et l'air *Celestes moradores* (ca. 1765), de Ignacio Jerusalem, la *Cantata al nascimiento* (1735), de Jean Valdiviesso), ainsi que des illustrations reproduisant quelques-uns des manuscrits et illuminures, complètent le volume.

Le lecteur européen non averti sera certainement surpris d'apprendre que des trésors de l'édition musicale du XVIe et du XVIIe siècles, provenant des ateliers de Rome, d'Anvers, de Saragossa, de Salamanca et de Madrid, sont conservés dans les archives et bibliothèques mexicains. Le Musée Bello, de Puebla, par exemple, ne possède pas moins de deux exemplaires du Graduel dans l'édition médicéenne de 1614.

Le travail accompli par les deux auteurs de cette *Introduction* inspire le plus grand respect. Il n'y a pas de remarque sérieuse à formuler. On peut se demander, toutefois, pourquoi, divisant le matériel existant aux archives de la cathédrale de Mexico en trois groupes — plain-chant, partitions des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, polyphonie des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (voir pp. 14 et 25) — ils ont adopté cet ordre et non, ce qui paraît plus logique, l'ordre chronologique, faisant la polyphonie précéder les œuvres d'une période plus récente.

L. H. CORRÊA DE AZEVEDO.

Frits NOSKE. — **Forma formans**. Een structuuranalystische methode, toegepast op de instrumentale muziek van Jan Pieterszoon Sweelinck. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van gewoon hoogleraar in de muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam op maandag 19 mei 1969... Amsterdam, Frits Knuf, 1969. In-8°, obl., 52 p.

Signalons cet opuscule qui contient le texte du discours inaugural de F. Noske à la chaire de musicologie de l'Université d'Amsterdam et pose les jalons d'une application des méthodes structuralistes à l'étude de la musique instrumentale de Sweelinck. Cet essai s'inscrit parmi les plus indispensables tentatives faites actuellement en divers endroits pour modifier les méthodes traditionnelles d'analyse, qui considèrent l'œuvre musicale comme un objet statique et non comme un objet en mouvement.

Dans une nouvelle optique, les variations pour clavier *Engelsche Fortuyn* et *Ich ruf zu dir* de Sweelinck laissent apparaître une structure d'accélération graduelle, mélodique et rythmique, au lieu de l'incohérence formelle soulignée par l'analyse traditionnelle. Le facteur « temps » intervient dès lors comme un élément capital dans la compréhension de l'œuvre. A en juger d'après le résumé anglais de ce texte, une telle conception implique une remise en cause de nos habitudes, que l'évolution de la musique contemporaine favorise sinon suggère. L'auteur nous doit maintenant des études plus développées dans un domaine où l'on est en droit d'attendre un renouvellement de la musicologie.

F. L.

Warren KIRKENDALE. — **Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik**. Tutzing, Schneider, 1966. In-8°, 379 p.

« Les quatuors op. 20/2, 5 et 6 de Haydn, celui en sol maj. de Mozart, KV 387, ceux de Beethoven, op. 59/3, 131 et 133, doivent à leur écriture fuguée la considération particulière dont ils jouissent. Ils ont été sans cesse cités — avec la symphonie Jupiter — comme des cas exceptionnels. On ne s'est pas demandé s'ils étaient vraiment aussi isolés, ni s'ils n'avaient par leurs origines dans la tradition. » (p. 13)

C'est par ces lignes (traduites par nous) que l'auteur introduit son étude sur l'utilisation de la fugue et du style fugué dans le répertoire de la musique de chambre de l'époque Rococo à l'époque classique. Il poursuit :

« L'opinion prévaut encore qu'avant la découverte par Mozart de l'art des maîtres protestants de l'Allemagne du Nord, en 1782-83, — abstraction faite de quelques tentatives isolées de Haydn dans l'op. 20 — la pratique du contrepoint avait complètement disparu de la musique instrumentale. » (*ibid.*)

L'auteur soutient qu'il y a continuité et non rupture. Il appuie sa thèse en recensant plus de 400 œuvres — fugues ou compositions dans lesquelles le style fugué domine — élaborées par 44 compositeurs. Il en donne un catalogue précis et détaillé, signale les bibliothèques où il les a vues, de même que les éditions anciennes ou modernes ; répertoire d'autant plus utile qu'il s'agit très souvent de compositions restées manuscrites et d'*unica* dont il est le premier à révéler l'existence.

Les œuvres sont analysées au point de vue stylistique, classées dans la mesure du possible selon leur filiation (de maître à élève), explicitées par des citations musicales (nombreuses, mais hélas bien brèves...) ainsi que par des diagrammes. Le seul point sur lequel l'auteur ne nous dit rien (ou presque) concerne l'esthétique : quelle est la valeur de musicalité de ces compositions ? On sait ce que certains thèmes de fugues, — scolaires, ou d'apparence indigente — sont devenus sous la plume de génies ; ce que d'autres, riches et prometteurs, sont devenus par le manque d'inspiration de gratte-papiers...

La période classique comporte trois grands chapitres, consacrés à Haydn, Mozart et Beethoven, — plus de 80 pages pour ce dernier, — dans lesquels l'auteur montre que rien de ce qui a été écrit sur ces auteurs ne lui a échappé. Impossible de résumer en quelques lignes ses conclusions ; ce ne serait que les déflorer.

Pierre PIDOUX.

Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milano. Catalogo della biblioteca, diretto da Guglielmo Barblan. [1 Volume :] Letteratura musicale e opere teoriche. Parte prima : manoscritti e stampe fino al 1899 a cura di Gilda Grigolata, Marilena Reggiani, Agostina Zecca Laterza. Milano, 1969. In-8°, 151 p.

Malgré le RISM — ou à cause de lui — de nombreuses bibliothèques publient maintenant des catalogues de leurs fonds. De ceux du Conservatoire de Milan on ne connaissait que la collection Noseda (catalogue par

Guarinoni en 1897) et les documents présentés par M. Dona (*La musica nelle biblioteche milanesi*, 1963). Dans ce premier fascicule il ne s'agit que des ouvrages théoriques, décrits sommairement mais avec précision. Il y a peu d'*unica* à signaler : la *Scala di musica* d'O. Scaletta de 1602 et peut-être les *Trois méthodes* de plain-chant imprimées à Lyon et Bordeaux au XVIII[e] siècle. Il est à prévoir que les volumes suivants seront plus intéressants pour les musicologues.

Quelques identifications ne sont pas faites : les *Causes de la décadence du goût sur le théâtre* (1768) sont de Louis Charpentier ; S. Metaphrastes n'est autre que Marpurg ; les *Elémens de musique* (1779) ne doivent pas être attribués à Rameau mais à d'Alembert ; *Sulla questione se gli maestri di cappelle...* est de Cordella ; le Traité de Ch. Masson doit être daté de 1708 non de 1738 ; un correcteur connaissant l'allemand aurait utilement transformé *Grossnete* (p. 81) en *Eröffnete*.

F. L.

Walter SALMEN. — **Haus-und Kammermusik.** Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900. Leipzig. Deutscher Verlag für Musik (1969). In-fol., 189 p., 117 pl. (*Musikgeschichte in Bildern* herausgegeben von Heinrich BESSELER und Werner BACHMANN. Band IV. Musik der Neuzeit-Lieferung 3).

Plusieurs livraisons de cet ouvrage ont déjà été signalées aux lecteurs de la *Revue* [1]. Un nouveau fascicule a paru en 1969. Il traite d'un sujet qui a donné naissance à une iconographie particulièrement abondante dans les pays occidentaux : la musique de chambre de 1600 à 1900.

La présentation est la même que pour les publications antérieures. Une assez longue introduction fournit un exposé général du sujet ; elle est satisfaisante. Puis, les illustrations sont publiées sur les pages de droite et leur commentaire sur celles de gauche. Le procédé est commode pour celui qui cherche un renseignement sur un point donné, un peu comme on consulte un dictionnaire. Toutefois, les réserves précédemment formulées dans cette Revue restent valables. Pour un véritable lecteur, ce système laisse une impression de monotonie et entraîne une prolifération abusive des blancs : parfois, ceux-ci occupent autant de place que le texte et l'illustration réunis (pp. 130 et 131, 140 et 141). Il aurait sans doute été facile de l'éviter et de trouver, par exemple, quelques dessins ayant servi comme études préparatoires et qui auraient fourni des indications utiles sur la pose des musiciens, leur doigté et leur instrument. Faut-il ajouter que les reproductions sont de qualité très moyenne, sans vigueur, et que cette grisaille stimule peu l'attention pour la recherche de détails significatifs ?

Les illustrations concernant en majeure partie l'Allemagne : la sélection a été, en général, judicieuse et présente nombre de tableaux ou de gravures peu connus ou inconnus. Sur ce point, le travail accompli mérite des éloges. Pour les autres pays, le choix, assez restreint, porte souvent sur des œuvres célèbres, ce qui n'est pas superflu en raison du commentaire, mais incite à

---

1. Cf. les compte-rendus de F. LESURE et A. MACHABEY dans la *Revue de Musicologie* XLIX, déc. 1963, pp. 224-226, et LI, n° 2, 1965, pp. 227-228, et de Gilbert ROUGET, LIII, 1967, n° 2, pp. 179-182.

regretter que le matériel réuni sur ce sujet n'ait pas été plus abondant et plus neuf.

Certaines omissions surprennent un peu. Au XVIIIe siècle, beaucoup d'artistes flamands ont voyagé et séjourné en Allemagne et en Autriche. Ils avaient un goût très vif pour la musique et aimaient peindre les réunions d'amateurs. Ils ont été négligés. Seule une gravure (n° 64) semble dériver d'une peinture exécutée par l'un des Horemans.

Un autre problème est posé par les reproductions de nombreuses scènes de genre, en particulier pour le XVIIe siècle. Chacun savait alors qu'en vertu de l'astrologie, Vénus aime la musique et les jeux de hasard. Les scènes galantes prennent donc tout naturellement l'aspect d'une réunion musicale et nombre d'allusions sont destinées à faire sourire le spectateur averti. Dans quelle mesure de tels tableaux reflétaient-ils la réalité ? Il n'est pas douteux que pour atteindre son but, l'artiste, fût-il Vermeer lui-même, a « romancé » le sujet. Cette abondante iconographie est donc sujette à caution — et à précaution — pour le musicologue.

Les compositions allégoriques suscitent encore plus de réserves. *L'Ouïe* de Brueghel de Velours (fig. 4) est plutôt une sorte d'encyclopédie instrumentale qu'une préparation à une réunion d'amateurs. Il est un peu surprenant que l'excellent ouvrage de Mme Speth-Holterhof, *les peintres flamands de cabinets d'amateurs*, 1957, qui retrace l'historique de cette œuvre, ne soit pas cité et que dans la nombreuse descendance de ce prototype seul l'exemplaire de Hans Jordaens, d'intérêt bien secondaire, soit signalé.

Il est au moins inattendu, dans un livre d'histoire de prendre (p. 118) comme exemple d'un concert d'enfants le tableau de Carle Van Loo. Cette toile a fait partie de la décoration du « Salon de compagnie » du château de Bellevue qui appartenait à Madame de Pompadour ; c'était une *allégorie de la musique* qui accompagnait trois autres allégories de la peinture, de la sculpture et de l'architecture où figurent, avec d'autres attributs, les mêmes enfants. L'ensemble a été gravé par Fessard. Il aurait suffi de se reporter au catalogue de l'œuvre de Carl Van Loo par Louis Réau (*archives de l'art français*, 1938, p. 61) pour éviter de considérer cette charmante fantaisie comme une transcription de la réalité.

Que ces critiques de détails ne faussent pas l'appréciation qui doit être portée sur cet important travail : cet ouvrage rendra de précieux services à bien des chercheurs, même si quelques éléments doivent être utilisés avec une certaine circonspection.

A. P. DE MIRIMONDE.

Norbert DUFOURCQ. — **Le livre de l'orgue francais.** Tome II. *Le Buffet.* Paris, A. et J. Picard, 1969. Petit in-4°, 312 p., 272 pl. hors-texte, 5 cartes.

Spécialiste depuis quarante ans de l'histoire de l'orgue en France, Norbert Dufourcq a entrepris un vaste *corpus* en cinq volumes sur le sujet et sous le titre : LE LIVRE DE L'ORGUE FRANÇAIS. Des cinq volumes prévus le tome II : *Le Buffet* paraît le premier, n'est-il pas juste de montrer d'abord ce qui se voit ? Un meuble magnifique offrant aux regards une façade de tuyaux d'étain brillant, encadrés dans une boiserie somptueuse.

Les autres divisions de l'ouvrage, actuellement sous presse, verront le jour à leur heure avec le programme suivant :

Tome I. Les sources, reproduction du livre : *Documents inédits relatifs à l'orgue français* (xive-xviiie siècles), augmenté d'un addendum, d'un Répertoire bibliographique des devis d'orgues publiés, de divers traités de facture d'orgue.

Tome III. La facture.

Tome IV. La musique, volume qui évoque plus de cinquante livres d'orgue signés des plus grands organistes des xvie, xviie et xviiie siècles.

Tome V. Miscellanea. Bibliographie. Dictionnaire des facteurs d'orgue. Addenda aux 4 volumes précédents. Index général.

Le travail qu'a accompli N. Dufourcq au cours de nombreux voyages d'information, de longues séances d'études aux Archives Nationales, Départementales, Municipales, sans oublier les minutiers des notaires ni les bibliothèques, ce travail témoigne d'une volonté, d'une patience et d'une persévérance inlassables ; sans doute le savant historien a été protégé par les Inspecteurs Principaux des Monuments Historiques, les Conservateurs des Bâtiments de France et ceux des Antiquités et Objets d'art, il a étudié et complété les travaux de nombreux érudits locaux, et il est arrivé à recenser et à décrire tous les buffets d'orgues qui, en France, ont été érigés dans les cathédrales, les basiliques, les abbatiales et les églises paroissiales, depuis la fin du quinzième siècle jusqu'à l'époque révolutionnaire.

Voici d'abord les buffets gothiques avec leur boiserie plate sur toute la hauteur ; ils sont subdivisés en trois corps : soubassement, tuyauterie, entablement ; les éléments de la décoration relèvent du gothique flamboyant ; ensuite les buffets Renaissance ; ils sont représentés par une cinquantaine de meubles érigés de 1510 à 1590. L'entablement de la Renaissance se résume en une simple frise terminant le meuble ou en couronnements ajourés ; la décoration est d'une exubérance inconnue du monde flamboyant ; le soubassement fournit au sculpteur une large surface à « tailler ». Au second étage du buffet avec sa parure de tuyaux peints et dorés, ses rinceaux multiples, la décoration s'étend partout : feuillages, entrelacs, dragons affrontés, têtes humaines ou chimériques, trophées d'instruments de musique. Le troisième étage du meuble présente un champ inépuisable à la gouge du sculpteur. La tourelle est née, elle est sommée par des lanternons à deux ou trois étages.

Sous Henri IV, le premier des Rois Bourbons, la tourelle est opposée à la plate-face comme un élément de symétrie ; le buffet est en deux corps : positif et grand'orgue ; pendant le règne de Louis XIII, l'art des architectes et des sculpteurs évolua lentement vers un équilibre souverain. Le siècle de Louis XIV est celui de l'apogée de l'orgue classique ; nous en admirons l'ampleur, la noblesse des lignes et la beauté de la décoration sculptée ; avec Louis XV l'emploi des courbes souligne le charme et l'importance de ces lignes ; le style Louis XVI voit s'épanouir, en une riche floraison, des œuvres sacrifiant totalement à l'époque Louis XV et d'autres relevant d'un néo-classicisme élégant et simple.

Les 272 planches hors-texte offrent au lecteur une série de 608 buffets-d'orgues dont beaucoup lui étaient inconnus. Ce superbe volume fait le plus grand honneur à son auteur, car c'est la première fois qu'en France un pareil répertoire a été constitué.

Cet ouvrage forme le numéro 14 de *La vie musicale en France sous les Rois Bourbons.*

Félix Raugel.

Klaus SCHWEIZER. — **Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs.** Stuttgart, Musikwiss. Verlags G.M.B.H., 1970. In-8°, 229 p. (*Freiburger Schriften zur Muzikwissenschaft*, Band I).

Solidement étayée par les travaux de Reich, Redlich, Adorno, Krenek et bien d'autres — parmi lesquels on s'étonne de voir omis le nom de Leibowitz, ce défricheur passionné et véhément des années d'après-guerre — le thèse de Klaus Schweizer mérite sûrement de figurer un jour au nombre des ouvrages exhaustifs sur l'École de Vienne tant elle est magistralement organisée et conduite, dans une optique à la fois ample et minutieuse, une méthode d'analyse approfondie à l'extrême et une surabondance d'éléments visuels clarifiant constamment la complexité d'une terminologie parfois un peu lourde et confuse. Quatre grandes parties d'égale importance divisent l'ouvrage : 1) Préliminaires, 2) Forme sonate instrumentale, 3) Forme sonate dramatique dans l'acte II de Wozzeck, 4) Forme sonate dramatique dans les scènes 2 et 3 de l'acte I de Lulu.

Les *Préliminaires* montrent « l'apprentissage » de Berg chez Schoenberg (1904-10) et son attachement quasi idolâtre pour lui « ... sa parole est leçon, son travail exemple, ses œuvres révélations. En lui sont réunis le maître, le prophète, le messie... ». De son côté Schoenberg rapporte sur son élève : « ... lorsqu'il est venu me voir, il lui semblait impossible de concevoir autre chose que des lieder... écrire un mouvement ou trouver un thème purement instrumental lui était chose impossible... ». Le lied n° 4 de Berg (Traumgekrönt) été 1907 représentera, nous dit Schweizer, le résultat des efforts de Schoenberg dans son cours de contrepoint — inspiré sans doute de Bellermann — pour diriger son élève vers une conception instrumentale éloignée de ce style lied hypermélodique dont il était inspiré. Après nous avoir guidé au travers de cet « apprentissage » — orienté rigoureusement, comme celui plus précoce de Webern, vers les grands classiques et romantiques dont Schoenberg s'efforçait avec ses élèves de percer la problématique confrontée à ses propres concepts et aux problèmes de son temps — l'auteur insiste sur deux sortes de progressions fondamentales : « centripète » et « centrifuge » correspondant l'une à une structure close ou ferme (« fester gefügt ») et l'autre à une structure ouverte ou meuble (« locker gefügt »), cette dernière étant plus spécialement celle de la transition et du développement. « Il est révélateur, nous dit Schweizer, que ce soit justement le schéma classique du mouvement de Sonate — entité formelle et condensé des expériences compositionnelles d'une époque entière — qui ait donné à ce principe dynamique de formation fondé sur l'opposition des structures closes et ouvertes, des possibilités de créations multiples dans une tension toujours renouvelée ». Cependant, poursuit l'auteur, la réutilisation des éléments de la Sonate classique implique une imbrication neuve dans un ensemble plus vaste. Schoenberg animera chaque élément constitutif du vieux modèle. « Transposition et ellipse, resserrement et élargissement mènent à une syntaxe dont l'authenticité s'évalue moins dans un rapport de parenté avec le modèle que dans l'unité fonctionnelle des divers éléments de structure tour à tour close et ouverte dans un « ajustage » de la forme-sonate et de la forme cyclique ». Viennent enfin les analyses des œuvres de Schoenberg par Berg à propos desquelles Schweizer nous laisse entrevoir les principales lignes de force de l'auteur de *Lulu* :

1) La métamorphose lente des grandes formes par la tension des sons vers une résolution toujours retardée.

2) L'organisation d'un développement final chargé de toutes les figures thématiques passées.

3) Forme-sonate et forme cyclique combinées dans un complexe formel à deux couches.

4) Variation mélodique développante selon le principe — analysé par Adorno — de la « petite gradation » (des Kleinsten Übergangs) : c'est-à-dire la métamorphose d'une figure thématique en une autre figure elle-même soumise à une transformation d'ordre non seulement mélodique mais aussi rythmique, métronomique, dynamique et agogique.

Dans la *Forme-sonate instrumentale de Berg*, l'auteur dévoile deux grandes lignes d'évolution chacune subdivisée en 3 stades. Pour la 1[re] on a la *Sonate op 1* — *(1907-8)*, le *quatuor op 3 (1910)* et *l'acte II de Wozzeck (1917-1921)*. Pour la seconde : le *concerto de chambre (1924-25)*, la *Suite lyrique (1925-26)* et les *scènes 2 et 3 de l'Acte I de Lulu (1929-35)*.

A propos de la *Sonate op* 1, Schweizer fait remarquer entre autre que le point culminant ffff à la mesure 92 de cet unique mouvement de 180 mes. semblerait résulter de la volonté organisatrice de Berg, de donner au développement central les proportions quasi exactes du nombre d'or. Ce point culminant se situe en effet après la 34[e] mes. du développement et à 20 mesures de la reprise. Le développement se trouve ainsi partagé entre 34 et 20 mesures selon des proportions très proches de celles du nombre d'or (34-21).

Dans le *concerto de chambre* (Scherzo con variazioni) l'auteur met en évidence l'adoption par Berg du principe formel schoenbergien de 2 couches superposées durant tout le déroulement du mouvement, double stratification permettant de réunir logiquement les particularités inhérentes à chacune des 2 formes en présence sans jamais recourir à l'idée spéculative d'une forme « donnée ». Par ailleurs « les champs seriels du concerto de chambre ne se rapportent aucunement à une série de base à succession d'intervalles fixes car si le phénomène dodécaphonique conditionne toujours la structure du KammerKonzert, sa signification pour Berg réside beaucoup plus dans l'espace harmonique que dans une thématique linéaire ».

Avec la *Suite lyrique* et au travers de cette « subjectivation croissante de la démarche » sur laquelle il insiste, l'auteur nous dévoile à propos du largo desolato une étrange organisation et polarisation autour du nombre 23 auquel Berg attachait assez d'importance — on le sait — puisque son œuvre entière, nous fait remarquer Schweizer, porte la marque de cette polarisation fatale. Ainsi, dit l'auteur, le largo desolato comprend 46 mesures, en son exact milieu — mes. 23 — se situe un axe-miroir en harmoniques à partir duquel — tel un reflet — les 2 mesures suivantes présentent en les rétrogradant les figures sonores des 2 précédentes ; ensuite, à partir de la 138[e] noire du mouvement (6[e] multiple de 23) se développe la citation du motif initial de *Tristan*, enfin les indications métronomiques (essentielles ici et fréquentes) alternent toujours entre 69 (3[e] multiple) et 46 (second multiple). L'auteur explique par ailleurs l'absence de développement dans l'Allegro giovale initial par le souci de Berg de réserver à son œuvre une « progression essentiellement subjective » à partir d'un 1[er] mouvement de Sonate — « stylisation des formes bi-partites du XVIII[e] siècle » — permettant

de fréquentes réminiscences motiviques au sein des autres mouvements liés entre eux par de multiples affinités et dans un « contexte seriel où — selon Krenek — l'inclusion de zones harmoniques devient possible sans que se fasse sentir pour autant l'attraction de régions tonales ».

C'est évidemment *l'acte II de Wozzeck* (scène 1) — qualifié par Berg lui-même de « Symphonie dramatique en 5 mouvements » — que l'auteur choisit comme lieu idéal d'une investigation savante et profonde de la forme-sonate dramatique. Les efforts de Schweizer sont presque exclusivement centrés sur la 1re scène ou « scène du bijou », celle-ci fait l'objet d'un minutieux démontage en 7 parties, elles-mêmes subdivisées en paragraphes mettant à nu tous les multiples rouages de ce cerveau générateur de l'acte où l'on nous montre — à propos de cette scène 1 — « deux épaisseurs expressives », l'une instrumentale réservée paradoxalement à la voix principale et l'autre vocale à la voix secondaire. L'auteur analyse ici admirablement cet immobilisme où « les gestes et les choses parlent ». « En donnant, nous dit-il, à l'acte II de *Wozzeck,* dont le moteur dramatique réside à ce moment en une reconnaissance totale du conflit, la forme-sonate ou symphonique, Berg fonde son choix sur cette heureuse conception des classiques viennois jusqu'à Mahler et au premier Schoenberg que ces puissantes catégories de formes étaient, en vertu même de leur riche articulation en contrastes, leur principe dynamique de développement et la complexité de leur espace, en mesure de produire un maximum de conflits thématiques ».

Voici par ailleurs un exemple de plan rudimentaire proposé par l'auteur pour illustrer le parallélisme du texte de Büchner en tant que prétexte à la forme-sonate de Berg :

	Exposition	Reprise
Thème 1	Marie, son fils sur les genoux regarde ses boucles d'oreille dans un morceau de miroir brisé.	Marie se regarde à nouveau dans le miroir, se plaint de son sort et rêve de l'élégance du grand monde.
Transition	Marie fait taire son enfant qui s'agite.	Marie fait taire à nouveau son enfant en l'aveuglant avec les reflets du miroir.
Thème 2	Chanson du bohémien.	L'enfant s'agite toujours et Marie en colère dirige à nouveau le miroir sur ses yeux.
Conclusion	L'enfant effrayé par la chanson se cache dans les plis de la jupe de sa mère où il se tient sans bouger.	Marie, immobile ainsi que l'enfant intrigué, attend les effets de son jeu au miroir sans s'apercevoir de l'entrée de Wozzeck.

« La structure musicale de cette symphonie à 5 mouvements, nous dit encore Schweizer à propos du second acte de *Wozzeck*, est prise dans un réseau de motifs réminiscents et de citations qui constituent, parallèlement à la thématique principale — quoique souvent à l'arrière plan — comme une seconde couche thématique cimentant avec efficacité tout le cycle ».

Dans son dernier chapitre consacré aux scènes 2 et 3 de l'acte I de *Lulu* où la « Sonate », nous dit-il en gros titre, est-ici « le lieu de l'explication décisive entre Lulu et le docteur Schön », l'auteur nous montre comment quinze ans après le découpage scénique du texte génial de Büchner — et avec ici toutes les ressources de la série, à la fois diversifiantes et génératrices d'unité — Berg construit « Lulu » selon un principe d'une mobilité extrême par rapport à celui qui régissait « Wozzeck ». Son premier opéra avait en effet un certain statisme où chaque personnage isolé et « limité à chacun des 3 actes contribuait ainsi aux trois phases d'une avance collective de l'action ». En adaptant lui-même les deux tragédies de Wedekind pour en faire « Lulu », Berg se donne là un prétexte pour mettre au service de ce drame disloqué et dynamique une forme-sonate complexe qui va utiliser au maximum, tout en s'efforçant de l'unifier, cette pluralité de plans et de niveaux différents, constellation de personnages qui scintillent, s'éteignent, se rallument dans le champ magnétique de Lulu la femme-piège qui seule en détermine le mouvement alors que dans Wozzeck aucune figure ne prenait vraiment le pas sur l'autre, chacune trainant sa lourde charge de fatalité sur les voies parallèles d'un monde clos.

A propos d'un de ses grands paragraphes au titre un peu lourd mais significatif (« La place de la Sonate au sein des possibilités de développement offertes par l'aspect global du docteur Schön ») l'auteur démontre que Schön — une des figures cruciales du drame — « n'est pas inscrit dans les seules limites de la Sonate mais plutôt dans un complexe formel ramifié selon ses différentes apparitions (allégorie du tigre, rôle effectif, réapparition vengeresse après sa mort à travers Jack assassin de Lulu). Vaste courbe structurale issue des impératifs schoenbergiens de la variation développante où peut se définir l'exact lieu de la Sonate ».

Si le riche et scrupuleux ouvrage de Klaus Schweizer trahit parfois une certaine propension à ne pas dire simplement ce que ne justifie pas toujours une réelle complexité, si son propos s'alourdit çà et là d'une terminologie un peu chargée, il n'en permettra pas moins à ceux qui jusqu'ici ne retenaient de la musique de Berg que la sollicitation d'un lyrisme envahissant, de descendre un peu plus loin — par le biais de cette minutieuse analyse et au delà de ses limites — vers les gisements profonds et essentiels d'une œuvre déjà entrée dans le classicisme.

Gérard Gubisch.

II. — MUSIQUE

J. Bodin de Boismortier. — **Sonates pour flûte et clavecin op. 91.** Édition par Marc Pincherle. Paris, Heugel et C[ie], 1970 (Coll. « Le Pupitre »), n° 20. In-4°, xi + 81 p. + partie de flûte, 25 p.

Bodin de Boismortier (1682-1755) a laissé, outre deux Ballets et une Pastorale, près de cent recueils gravés dont H. Tribout de Morembert a dressé le Catalogue dans la *Revue de Musicologie* (n° 1, 1967, pp. 48 et ss.), et qui sont en grande partie composés d'œuvres légères dont l'exécution est à la portée des amateurs. Quelques récentes, mais rares rééditions de sa musique instrumentale ont permis de se rendre compte que l'oubli dans lequel il était tombé était assez injustifié et qu'il y avait « dans cette mine abandonnée, ainsi que l'écrivait J.-B. Laborde en 1780 (*Essai sur la Musique*), assez de paillettes pour faire un lingot ». Boismortier eut sans doute tort de trop publier — sa musique se vendait bien —, mais on n'hésite plus aujourd'hui à admettre que certaines de ses compositions pourraient être signées de J.-Ph. Rameau, auquel d'ailleurs on attribue trop souvent encore sa cantate *Actéon* op. 36. M. Pincherle rappelle d'autre part, dans sa Préface, que le musicien eut aussi le mérite d'introduire le premier, dans son op. 15, (1727), la forme du concerto en trois mouvements. L'édition des *Sonates* op. 91 (au plus tard 1742) qu'il vient d'établir d'après l'exemplaire de sa bibliothèque — et qui semble bien être un *unicum* — permet de mieux juger le compositeur lorsqu'il est dans sa meilleure forme. Les six Sonates sont encore proches, par l'esprit, de l'ancienne suite. L'unité tonale est en effet observée, exception faite pour la cinquième où le ton de *la* majeur devient mineur dans le second mouvement. Les sonates 2, 3, 4 et 5 ont cependant la forme tripartite : *gayement* (ou *rondement*), *gracieusement, gayement*. Les sonates 1 et 6 ont, par contre quatre mouvements, la première étant précédée d'une *Sicilienne* et la sixième se terminant, après le mouvement lent, par deux *Menuets*. Toutes sont intéressantes par la qualité des thèmes, la souplesse des rythmes et les passages de virtuosité qui animent le dialogue. La partie de flûte, en effet, n'est pas, comme chez Mondonville (*Pièces de clavecin en Sonates*, 1734) ou Rameau (*Pièces de Clavecin en Concerts*, 1741) une partie *ad libitum*, que l'on peut supprimer ; elle fusionne avec celle du clavecin, ce qui n'empêche pas les deux parties de conserver leur personnalité respective et de présenter un égal intérêt. Aussi peut-on penser, avec M. Pincherle, que Boismortier a peut-être réalisé le premier ce dosage équilibré qui deviendra plus tard de règle.

Il faut, pour terminer, insister sur le fait que cette édition n'a pas seulement un intérêt historique. Il y a dans ces pages pleines de vie et d'entrain, où l'expression est toujours réservée — les mouvements lents sont déjà proches par le style de la romance sentimentale de la deuxième moitié du siècle —, un charme et une saveur qui les rendent dignes de figurer au répertoire des flûtistes d'aujourd'hui.

André Verchaly.

PUBLICATIONS REÇUES

Lars Ulrich ABRAHAM, *Einführung in die Notenschrift*, Köln, H. Gerig, 1969.

DENES Zoltai, *Ethos und Affect*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1970.

Lars Ulrich ABRAHAM, *Harmonielehre II. Beispiele, Aufgaben, Erlaüterungen*. Köln, H. Gerig, 1969.

Ian KEMP, *Hindemith*, London, Oxford University Press, 1970.

Jacob HANDL, *The Moralia of 1596*, edited by Allen B. Skei (Recent Researches in the Music of the Renaissance, vol. VII and VIII), Madison, A-R Editions, Inc., 1970.

Carl-Philipp-Emanuel BACH, *Harpsichord Concerto in D Major*, édited by Elias N. Kulukundis (Collegium Musicum : Yale University, second series, vol. II), Madison, A-R Editions, Inc., 1970.

William BOYCE, *Two Anthems for the Georgian court*, edited by John R. Van Nice (Recent Researches in the Music of the Baroque, vol. VII and VIII), Madison, A-R Editions, Inc., 1970.

Hans Heinrich EGGEBRECHT, *Schütz und Gottesdienst, Versuch über das Selbstverständliche*, Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, Heft 5, 1969.

Claude ROSTAND, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, Paris, Larousse, 1970.

Igor STRAVINSKY, *Poetics of Music in the form of six lessons*. English transl. by A. Knodel et I. Dahl, Harvard Univ. Press, 1970.

Michel GAUTREAU, *La Musique et les musiciens en droit privé français*, Paris, P.U.F., 1970.

Josef KUCKERTZ, *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens im Umkreis der vorderorientalischen und nordindischen Kuntsmusic*. Band I : Darstellungen ; Band II : Transcriptionen. Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1970.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

Cours professés à l'Université de Paris IV (U.E.R. Musique-Musicologie), Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, année universitaire 1970-1971 : I. PREMIER CYCLE. Enseignement 1re et 2e année : *Éléments de la musique, Analyse et écriture* ; *Structures et formes* ; *Pratique et animation* ; *Environnement* ; *Secteur optionnel*. Cours assurés par M. J. Chailley, professeur, Mlle Nicole Blache, M. J. Gribenski et Mme M.-D. Popin, assistants, et des chargés de cours complémentaires. II. SECOND CYCLE. Certificats C1 de musicologie, C1 d'histoire de la musique, C2 (Méthodes de recherche en musicologie), Maîtrise. A) *Enseignement :* M. F. Lesure : *Méthodes de recherche en musicologie* ; M. J.-P. Hostein : *Analyse et écriture* ; Mlle E. Weber : *Histoire de la musique du Moyen-Age et de la Renaissance* ; Mme L. Maurice-Amour : *Histoire de la musique aux XVIIe et XVIIIe siècles* ; M. J. Gribenski : *Histoire de la musique aux XIXe et XXe siècles* ; M. J. Chailley : *Philologie musicale* ; Mlle E. Weber : *Paléographie musicale* ; Mlle H. Dreyfus : *Réalisation (b.c.)* ; Mlle L. Robert : *Réduction de partitions d'orchestre*. B) *Liste de questions* (enseignement semestriel) : M. J. Chailley : *Musique grecque antique* (1) ; *Les chorals d'orgue de J.-S. Bach* (2) ; Mlle E. Weber : *Les formes de l'Ars Antiqua* (2) ; *Origines et évolution du choral luthérien avant J.-S. Bach* ; M. Tran Van Khê : *Ethnomusicologie* ; M. R. Cotte : *Iconographie musicale* ; M. L. Dandrel : *Musique sérielle et post-sérielle*. III. MAÎTRISES ET DOCTORATS : M. J. Chailley, Mlle E. Weber.

Cours professés à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Poitiers, année universitaire 1970-1971 : Mlle Solange Corbin : a) *Le quatorzième siècle et « l'ars nova »* ; b) *Méthodologie et recherche.* Mlle D. Patier : a) *La musique en Angleterre au moyen âge* ; b) *La musique en Angleterre sous les Tudor* ; c) *Théâtre et musique en France au XVIIe siècle (pastorale et comédie)*. M. Daniel Devoto : *Le problème des sources littéraires : la musique dans les poèmes du Mester de Clerecia (XIIIe-XIVe siècles)*.

Cours professés à l'École pratique des Hautes-Études (Sorbonne), année universitaire 1970-1971 : Mlle Solange Corbin : a) *Géographie des neumes latins* ; b) *Recherches sur les offices rythmiques.*

Cours professés au Conservatoire National Supérieur de Musique, année 1970-1971 : M. Norbert Dufourcq : *La musique instrumentale hors de France.* Séminaire de musicologie : diplômes sur la musique française.

Cours professés à l'Université libre de Bruxelles, année universitaire 1970-1971, par M. François Lesure : *Notions d'histoire de la musique jusqu'à la fin du XVIe siècle* (1re candidature) ; *exercices sur des questions d'histoire de la musique depuis le XVIIe siècle* (2e candidature) ; *étude de questions d'histoire de la musique et exercices jusqu'à la fin du XVIe siècle* (1re licence).

Cours professés à l'Université de Strasbourg, année universitaire 1970-1971. I. 1er Cycle (Éducation musicale) : Mlle Marie-Claude Vallin : *Solfège, dictées* ; M. René Kopff : *Théorie de la musique* ; M. André Stricker : *Harmonie* ; M. René Kopff : *Initiation à l'analyse historique de la musique* ; Mme Marie-Claire Patier : *Histoire de la musique et des formes musicales* (jusqu'à la fin du XVIe siècle) ; M. Marc Honegger : *Analyse des œuvres* (jusqu'à la fin du XVIe siècle). Mme Marie-Claire Patier et M. Marc Honegger : *Technique de documentation. Techniques d'expression* (orale et écrite). — II. 2e Cycle (Cours de Musicologie) : Mme Marie-Claire Patier : a) *Le lied et la mélodie* ; b) *Analyse d'œuvres* ; c) *Lecture de partitions et travaux pratiques.* M. Marc Honegger : a) *Les principaux monuments de la Passion en musique jusqu'à nos jours* ; b) *Questions du programme et explication de textes* ; c) *Paléographie musicale.*

Cours professés à l'École pratique des Hautes-Études (Sorbonne, VIe section ; Sciences économiques et sociales), année universitaire 1970-1971, par Mlle Claudie Marcel-Dubois (Ethnomusicologie) : I. *Nouveaux documents de missions ethnomusicologiques.* II. *Les techniques de la recherche ethnomusicologique.* III. *Ethnomusicologie de l'Europe et ses incidences hors d'Europe.*

Cours professés au Centre d'Études supérieures de la Renaissance, année universitaire 1970-1971 par M. Jean-Michel Vaccaro : 1er semestre : *Problèmes linguistiques et musicaux autour du sonnet en France au XVIe siècle.* 2e semestre : *La musique de clavier anglaise à la période élizabethaine.*

***

Monsieur D. H. Boalch (4, Hill Top Road, Oxford) prépare pour 1972 une nouvelle édition de son ouvrage *Makers of the harpsichord and clavichord,* 1440-1840. Il fait appel à tous les chercheurs susceptibles de lui communiquer en vue de cette révision des additions ou des corrections.

***

L'Université de la ville de New York prépare une bibliographie annotée des Catalogues thématiques (*Thematic catalogue in music : an annotated bibliography*) sous la direction de M. Barry S. Brook. Cet ouvrage contiendra la liste non seulement de tous les catalogues déjà achevés mais également de ceux qui sont en cours ainsi que des études publiées qui les concernent. M. Brook serait reconnaissant à tous ceux qui voudront bien lui faire part de leurs recherches à l'adresse suivante : The City University of New York, 33 West 42 Street, New York, N. Y. 10036.

***

En vue d'une édition intégrale des œuvres musicales et théoriques de Paul Hindemith, la *Fondation Hindemith* se propose en premier lieu de cataloguer toutes ses œuvres aussi bien manuscrites qu'imprimées. Pour cette édition complète, la Fondation Hindemith aimerait non seulement comparer les manuscrits et rééditer toutes les compositions déjà imprimées, y compris les versions originales et celles remaniées, mais publier aussi les œuvres restées manuscrites et de ce fait inconnues jusqu'ici.

La plupart des manuscrits nécessaires pour cette édition intégrale sont devenus la propriété de la Fondation, par suite de succession. Certains autographes de Hindemith ont pu être acquis. Les amis de Paul Hindemith qui avaient reçu des manuscrits et qui ont pu être contactés ont été priés de remettre une photocopie à la Fondation.

Cependant, certains manuscrits n'ont pas pu être retrouvés, soit parce que les destinataires indiqués par Hindemith sont décédés, soit parce que leur domicile est inconnu. En conséquence, la Fondation Hindemith prie tous les possesseurs de manuscrits de Hindemith (même des œuvres déjà publiées) de se mettre en rapport avec un des sous-signés.

Des notes écrites ou des propos verbaux pourraient également être d'une grande valeur pour cet ouvrage. Nous nous permettons d'adresser la même prière à toutes personnes possédant des lettres du compositeur et de sa femme.

Les Éditeurs de l'édition intégrale de Hindemith :

Prof. Dr. Kurt von Fischer
CH-8703 Erlenbach/Suisse
Laubholzstrasse 46

Prof. Dr. Ludwig Finscher
D-6380 Bad Homburg v. d. H.
Keltenstrasse 2

Le Président du Conseil de Fondation :

Dr. Arno Volk
D-6501 Wackernheim
Rheinblick 39

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Mercredi 26 Novembre 1969.

La séance s'est ouverte à 17 h. 30 à l'Institut de Musicologie, 3 rue Michelet, sous la présidence de Madame de Chambure, Présidente. Après avoir rappelé les enquêtes dont Monsieur Quilici a été chargé dans son pays natal par le Musée des Arts et Traditions Populaires et le Centre National de la Recherche Scientifique, Madame de Chambure donne la parole au conférencier pour une communication sur les *Survivances anciennes dans le chant corse traditionnel.* Des projections de diapositives et des auditions de bandes magnétiques enregistrées par le conférencier illustrent la communication.

Grâce à une documentation sonore authentique (et encore inédite) sur le chant traditionnel de l'île, Monsieur Quilici a révélé un langage musical populaire dont la beauté et l'originalité restent insoupçonnées. Il s'agit pourtant d'un langage bien vivant, car l'invention poétique très répandue en Corse, est encore couramment mêlée aux événements de la vie quotidienne ; la poésie populaire ne se conçoit, là-bas, que pour être chantée. De nombreux exemples en ont été présentés : complaintes, berceuses, chants de moisson, improvisations dialoguées (forme où le Corse excelle), déplorations funéraires (les fameux *lamenti*) et surtout cet étonnant chœur à trois voix d'hommes, le *paghjella,* qui est un des très rares exemples de polyphonie populaire subsistant de nos jours.

Ce qui a également surpris, c'est la facture archaïque des polyphonies sacrées (également pour trois voix d'hommes) que Monsieur Quilici a fait entendre au terme de sa communication.

Différentes questions, posées par des spécialistes, et des échanges de vues ont succédé à la conférence. En présence d'un fonds musical d'une telle richesse — et encore pratiquement inconnu — nous espérons que Monsieur Quilici voudra bien confier à notre Revue un important article où il consignera les résultats de ses recherches.

Séance du 17 Décembre 1969

La séance du mercredi 17 décembre s'est tenue dans la bibliothèque de l'Institut de Musicologie, 3 rue Michelet, sous la présidence de Madame H. de Chambure, Présidente. Monsieur J. Chailley et le Séminaire de Pédagogie de l'Institut y font part de l'*État actuel des recherches sur le développement musical de l'enfant à l'âge scolaire.* Après avoir rappelé l'importance de ces recherches, Mme de Chambure donne la parole à Monsieur le Professeur Jacques Chailley qui présente 4 études actuellement en cours. L'originalité de la méthode employée et l'importance des résultats lui semblent devoir entraîner une révision complète de l'éducation musicale.

Afin de dégager les structures rythmo-mélodiques utilisées par les enfants et les adolescents dans leurs créations, Mme de Boissieu a recueilli un mil-

lier d'improvisations fournies par des sujets de 9 à 19 ans sur un texte au vocabulaire simple composé d'après une complainte bretonne « La Blanche Biche ». Son exposé retient essentiellement parmi de nombreuses observations l'étude des formules d'intonation, celle du déroulement mélodique où elle met en évidence l'influence des deux domaines mélodique et harmonique ainsi que le rôle du texte dont le rythme propre, l'architecture, la signification, jouent une action certaine.

Le problème des intervalles musicaux dans l'émission vocale des enfants a retenu l'attention de Mme Fulin. Une batterie de tests proposée à 200 sujets de 6 à 14 ans a permis d'obtenir des renseignements sur la présence d'illusions perceptives de la part de l'auditeur grâce aux analyses effectuées au Sonagraph et à l'accordeur électronique. Connaissant désormais le sens des erreurs possibles dans l'interprétation des mélodies d'enfants, il est intéressant d'étudier les conjonctions mélodiques, le découpage à l'intérieur des bornes d'un intervalle, les structures adoptées dans de brèves improvisations, l'achèvement d'une ligne mélodique.

Mme Germain s'attache plus particulièrement au sens de l'isorythmie dans le développement musical de l'enfant. Ses sujets ont de 10 à 12 ans. Trois directions d'expérience et d'analyse ont été explorées : la perception, la reproduction et la création. Une corrélation entre le régularité de la pulsation perçue et le sentiment de sécurité, de stabilité, se confirme dans la reproduction d'une mélodie où l'isorythmie s'associe à la fermeté vocale. Dans la création, la non-isorythmie se manifeste au moment de la plus grande émotion. Inséparable de l'élément gestuel ou moteur, le rythme s'organise entre 2 pôles extrêmes : accents isochrones et récitatif libre.

Mlle Zenatti présente une expérience concernant la perception d'une fugue à 2, 3 et 4 voix. Les résultats, illustrés par des graphiques, montrent que les enfants de 7-8 ans éprouvent une difficulté à explorer la totalité des plans sonores, en particulier les voix inférieures, ténor et basse. Les identifications du thème s'effectuent principalement lorsque celui-ci est énoncé par les voix supérieures, soprano et alto, aux moments, par conséquent, où l'élément mélodique ressort sans être masqué par d'autres voix. Une très nette évolution apparaît entre 8 et 12 ans. Le développement de l'activité perceptive avec l'âge se manifeste par un accroissement de la mobilité, de l'amplitude et de la rapidité des trajets exploratoires. De nombreux exemples musicaux illustrent cette conférence, dont l'intérêt et les conséquences sur le plan pédagogique ne peuvent échapper. D'intéressantes questions, posées par des spécialistes, ont permis de faire le point sur cet important sujet.

Assemblée générale du Samedi 17 Janvier 1970.

L'Assemblée générale annuelle de la Société Française de Musicologie a eu lieu le Samedi 17 janvier 1970, à 17 heures, au siège social de la Société, 2 rue Louvois (Bibliothèque Nationale, Département de la Musique). La séance est ouverte à 17 heures sous la présidence de Mme H. de Chambure, Présidente.

Le procès-verbal de la précédente assemblée est lu et approuvé. La parole est alors donnée au Secrétaire Général qui lit son rapport annuel sur l'activité de la Société pendant l'année 1969. Le Trésorier présente son rapport

ainsi que les comptes pour l'exercice 1969. Rapports et comptes sont approuvés à l'unanimité. L'Assemblée procède alors à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration : Mme N. Bridgman, Mlle Garros, MM. A. Meyer, M. Pincherle, F. Raugel, G. Rouget, et A. Schaeffner sont réélus.

Le Conseil s'est ensuite réuni afin de procéder à l'élection de son Bureau pour 1970. Ce bureau reste ainsi constitué :

Président honoraire : M. Marc Pincherle.
Vice-Président honoraire : M. Félix Raugel.
Président : Mme H. de Chambure.
Vice-Présidents : MM. Jacques Chailley et François Lesure.
Secrétaire général : M. André Verchaly.
Trésorier : M. André Meyer.
Secrétaire-adjointe : Mme Hélène Charnassé.
Trésorier-adjoint : M. Michel Huglo.

La séance est levée à 19 heures.

Séance du 25 Février 1970

La séance est ouverte à 17 h. 30, au siège social de la Société, 2 rue Louvois, sous la présidence de Mme H. de Chambure, Présidente. Celle-ci évoque les travaux de Monsieur E. Lockspeiser sur Debussy et lui donne la parole pour une communication sur : *Frères en Art, pièce de théâtre inédite de Debussy* (Idées de musique et peinture à l'époque impressionniste). Cette conférence fait l'objet d'un article dans le présent numéro de notre Revue.

Séance du 20 Avril 1970

Au cours de cette séance, organisée conjointement avec l'Association Internationale des Bibliothèques Musicales, les membres de notre Société ont été invités à visiter les nouveaux locaux du Musée des Arts et Traditions Populaires. Après avoir été accueillis par Mr J. Cuisinier, Conservateur en chef du Musée, ils ont pu, sous la direction de Mlle C. Marcel-Dubois, chef du département d'ethnomusicologie, se rendre dans les services et sections susceptibles de les intéresser : Ethnomusicologie, Phonothèque, Bibliothèque, Iconothèque, Auditorium, ainsi que la Galerie Scientifique en voie d'installation. Une aimable réception les attendait à l'issue de cette visite d'un intérêt exceptionnel.

Séance du Jeudi 21 Mai 1970.

La séance est ouverte à 17 h. 30, au siège de la Société, 2 rue Louvois, sous la présidence de Mme H. de Chambure, Présidente. Monsieur de Mirimonde, bien connu dans le monde des musicologues en tant que spécialiste de l'iconographie musicale, est invité à prendre la parole pour faire une communication sur : *Apollon et les Muses, notamment dans leurs rapports avec l'actualité en France au XVIIe siècle.*

Les problèmes posés par l'iconographie musicale conduisent à examiner bien des problèmes sous un angle nouveau. Tel est le cas des sujets mytho-

logiques. Le XVIIe siècle a eu, à leur égard, deux attitudes opposées. Pour Poussin, l'Antique offrait une occasion de s'évader de l'époque où il vivait et de rejoindre un monde idéal. Heureusement, la campagne romaine et les monuments de la Ville lui permettaient de garder un rapport avec le réel — et il avait du génie. Pour ses imitateurs et les néo-classiques, il n'en allait plus de même, d'où un art artificiel et ennuyeux. Cette attitude n'était pas, jadis, la plus répandue : au XVIIe siècle, la mythologie apparaissait comme un moyen élégant de présenter par allusion l'actualité ; elle en bénéficiait en restant elle-même vivante.

Dès sa petite enfance, Louis XIV avait appris à connaître les personnages et les épisodes de la Fable. Mazarin avait fait graver, à cet effet, par Mlle Bella un jeu de cartes dont les légendes brèves, mais substantielles, avaient été rédigées par l'académicien Desmarets. Pour le petit roi, la mythologie se trouvait ainsi mêlée à la vie journalière. Tout au long de son existence, cette intimité subsistera et particulièrement avec Apollon et les Muses, puisqu'il avait choisi ce dieu comme représentant idéal, presque comme speudonyme.

Apollon, dans sa carrière, avait connu des épreuves sévères quand Jupiter l'avait exilé sur la terre et qu'il était devenu simple berger. Quelques œuvres le représentent près des troupeaux d'Admète, jouant de la flûte ou de la chalemie pour charmer sa solitude. Puis, la faveur lui étant revenue, il occupa le poste de Ministre des Affaires culturelles de l'Olympe, assisté dans cette tâche par le bureau des Muses. Tour à tour, il sera le protecteur des arts et des sciences en général ou l'inspirateur des poètes : en dépit de leurs qualités plastiques, ces peintures — même celles de Poussin — ont un intérêt organologique très limité. Il en va tout différemment quand le dieu est considéré comme le génie tutélaire des musiciens : ce thème a inspiré d'admirables frontispices et il a été traité avec un accent légèrement parodique par une charmante tapisserie des débuts de Beauvais. Au XVIIIe siècle, Papillon de la Ferté imaginera encore un amusant Apollon-violon comme costume de danseur.

Le Dieu peut aussi devenir un prétexte pour suggérer des allégories politiques. Un beau tapis de la Savonnerie présente deux têtes laurées d'Apollon et un choix d'admirables instruments de musique pour attester l'harmonie parfaite qui règne entre les diverses parties de l'État — grâce à Apollon-Louis XIV.

Le Parnasse, réunissant Apollon et les Muses, a souvent inspiré les artistes. Vouet en a tiré des compositions vivantes et brillantes. Celles de Poussin et de Claude Gellée sont nobles et assez conventionnelles. L'iconographie de Mignard, pour un plafond de Saint-Cloud, était plus curieuse, car l'Amour forgeait ses flèches dans le Bois sacré. Ce thème a servi lui aussi fort heureusement à divers jolis frontispices pour des œuvres musicales. Mais, ici encore, l'allégorie politique va être utilisée, par exemple, pour un arc de triomphe lors de l'entrée du jeune couple royal à Paris ou dans un calendrier — moyen de propagande efficace — où le roi et la reine apparaissent au milieu des Muses qui sont, d'ailleurs, curieusement confondues avec les arts libéraux.

Au début du XVIIIe siècle, alors que Louis XIV était fort âgé, Titon du Tillet avait voulu élever en l'honneur du vieux roi un Parnasse français où figuraient à la place des Muses de grands écrivains et un musicien ; Lully y remplaçait Euterpe. Les médailles des inscriptions célébraient les

mérites de divers compositeurs et exécutants. Seule la maquette fut réalisée, aux frais de son promoteur. Elle repose maintenant paisiblement dans les réserves des Musées, car ce ne fut jamais le moment d'engager des dépenses pour une célébration commémorative.

D'ailleurs, le XVIIe siècle, qui avait aussi le goût de la parodie assez poussée, avait vu paraître également un Parnasse ridicule de la Place Maubert...

La visite de Minerve aux Muses, sujet tiré d'Ovide, avait inspiré aux Flamands et aux Hollandais maintes compositions charmantes. Avec Stella et Houasse, le sujet est traité d'une manière noble et froide : il semble s'agir d'une cérémonie officielle, régie par le protocole d'usage en pareil cas. Avec Mignard, le thème prend une signification nouvelle. Longtemps reléguée parmi les « arts mécaniques », la peinture souffrait, semblait-il, au XVIIe siècle, d'un sort injuste. Elle n'était admise ni parmi les arts libéraux, ni parmi les Muses. Pour mettre un terme à cette iniquité, Mignard n'hésita pas à montrer Minerve montant au Parnasse d'un pas décidé et conduisant la peinture par la main pour la présenter aux neufs Sœurs. Au XVIIIe siècle la réforme sera accomplie et Lagrenée représente Minerve présidant une réunion de la Poésie, de la Musique, de la Peinture et de la Sculpture.

Les Muses étaient parfois peintes séparément pour constituer des décorations qui séduisaient les humanistes. Les Italiens ont réalisé sur ce sujet de prestigieux ensembles : Le Sueur en a composé un qui est à juste titre célèbre et dont les qualités picturales exquises se doublent d'un vif intérêt iconographique. Le choix de certains instruments comme la basse de viole atteste le rang éminent qu'ils occupaient dans l'estime des amateurs : cette fois, c'est l'actualité musicale qui se reflète dans la mythologie.

Les Muses jouissaient d'ailleurs d'un tel prestige que, pour leurs gravures de modes, les Bonnart avaient composé deux suites de costumes de Muses. Le mérite en est inégal, mais Euterpe et Terpsichore sont charmantes. Le fait mérite d'être signalé, car il montre combien la mythologie restait appréciée par un large public.

Au XVIIIe siècle, les Muses ne sont plus en général qu'un sujet de vignettes, parfois fort réussies comme celles de Gravelot. Une dernière fois, avec Prud'hon, elles allaient retrouver, a force de subtile simplicité, un attrait délicieux. Clio, en particulier, est « adorable », pour reprendre le titre d'un livre de Giraudoux. Ce sera le dernier sourire de cette mythologie vivante — ce que les Goncourt ont appelé le songe ultime d'une nuit d'Ionie.

Un nombre important de documents iconographiques sont projetés au cours de cette conférence qui se terminera après d'intéressantes questions et un échange de vues.

Séance du Mardi 30 Juin 1970

La séance du mardi 30 juin s'est tenue dans la Salle des Conférences du Département de la Musique de la Bibliothèque Nationale, 2 rue Louvois, sous la présidence de Mme H. de Chambure, Présidente. Celle-ci rappelle les travaux de M. P. Fortassier et lui donne la parole pour une communication sur : *L'épigraphe du XIVe quatuor de Beethoven*. Cette conférence fera l'objet d'un article à paraître dans le prochain numéro de notre Revue.

COMPTES DE L'ANNÉE 1969

Compte de la Société Française de Musicologie — Année 1969.

Recettes.		*Dépenses.*	
Cotisations encaissées en 1969	6.818,97	Déficit au 1-1-1969	3.964,46
Ventes Rev. L^{ie} HEUGEL.	7.691,13	Frais Impression Revues PAILLART	18.892,99
» Collections » »	2.839,00	& Heugel N° 111	1.609,71
Royalty Scientific Periodicals	1.532,76	Frais Secrétariat, Comptabilité & Divers	1.889,88
Enc^{t} Coupons E. D. F. & plus-value sur titres	138,37	Frais Publicité	1.165,62
Déficit au 31-12-69	20.446,93	Cotisations diverses	87,50
		Cotisat. & Subvent. Sté Intern^{le} de BÂLE	607,00
		Frais déplacements conférenciers	1.250,00
		Provision pour Impression 2e Revue 1969	10.000,00
	39.467,16		39.467,16

Compte des publications — Année 1969.

Disponibilités au 1-1-69	16.710,73	Remboursement C.N.R.S. & Divers	436,60
Ventes Publications HEUGEL & Co	18.413,33	Frais Impression F. PAILLART 18.663,22 — Provision 3.000,00	15.663,22
Subvention C. N. R. S.	5.000,00	Frais Divers	900,00
		Disponibilités au 31-12-69.	23.124,24
	40.124,06		40.124,06

Situation des comptes au 31 décembre 1969.

Débiteurs.		*Créditeurs.*	
Chèques Postaux	1.499,60	Publications	23.124,24
Banque Nationale de Paris	18.620.08	Provision pour impression Publication	15.000,00
Caisse	48,83	Provision pour impression Revue	10.000,00
Titres : 10 obligat. E.D.F.	2.522,40		
Sté Franç. de Musicologie	20.446,93		
HEUGEL & Co	2.518,13		
Imprimerie F. PAILLART	2.468,27		
	48.124,24		48.124,24

TABLE DES MATIÈRES

1970

CURTIS (Alan), *Musique classique française à Berkeley. Pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, De La Barre, etc* 123
DELAGE (R.) et DURIF (F.), *Emmanuel Chabrier en Espagne* 177
FAVRE (Georges), *Les débuts de Paul Dukas dans la critique musicale.* 54
GUICHARD (Léon), *Liszt et la littérature française* 3
LOCKSPEISER (Edward), « *Frères en art* ». *Pièce de théâtre inédite de Debussy* 165
VACCARO (J.-M.), *Le livre d'Airs spirituels d'Anthoine de Bertrand* .. 35

MÉLANGES

JOURDAN (Denise), ΦΑΝΔΟΥΡΟΣ. *Sur des instruments attribués à tort au IXe siècle byzantin* 223
SOULAGE (Marcelle), *L'exécution d'un prix Rossini en 1889* 214
VAL (Jean-Louis), *Une détermination de la taille des cordes de clavecin employées en France au XVIIIe siècle* 208
WULSTAN (David), *A propos de la théorie babylonienne* 226

BIBLIOGRAPHIE

I. LIVRES. — *Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milano. Catalogo della biblioteca*, vol. I, Milano, 1969 (F. Lesure), 246. — *Dictionnaire de la Musique* publié sous la direction de M. Honegger, Paris, Bordas, 1970 (F. Lesure), 231. — *Haydn-Studien II*, Hefte 1-2, Munich, 1969 (J. Gribenski), 99. — « *Recherches* » *sur la musique française classique*, T. IX, Paris, A. et J. Picard, 1969 (F. Raugel), 98. — BERGIER (Nicolas), *La musique spéculative* herausgegeben und ins Deutsche übertragen von Ekkehard Jost. Cologne, Arno Volk, 1970 (F. Lesure), 239. — J. B. BRYDEN (J.-R.) et HUGUES (David G.), *An Index of Gregorian Chant*, vol. I et II, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1969 (M. Huglo), 90. — CULLEY (Le P. Th.), *Jesuits and Music*, I (*Sources and studies for the history of the Jesuits*, vol. II), Rome, Jesuit Historical Institute, 1970 (P. Gaillard), 242. — DUFOURCQ (Norbert), *Le livre de l'orgue français*, T. II, Paris, A. et J. Picard, 1969 (F. Raugel), 248. — ELLIS (J.) et MENDEL (A.), *Musical pitch*, Amsterdam, F. Knuf, 1968 (P. Pidoux), 232. — EVANS (Paul), *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*, Princeton University Press, 1970 (M. Huglo), 234. — GERARD (Yves), *Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*, Oxford University Press, 1961 (F. Lesure), 96. — HAGE (Louis), *Les mélodies-types dans le chant maronite* in *Recherches musicologiques, Melto n° 1-2*, Kaslik-Liban, University Saint-Esprit, 1967 (D. Jourdan), 230. — HÄUSLER (Rudolf, *Satztechnik und Form in Claude Goudimels*

lateinischen Vokalwerken, Berne-Stuttgart, P. Haupt, 1968 (P. Pidoux), 239. — HESBERT (René-Jean), *Corpus Antiphonalium Officii*, vol. III, Rome, Herder, 1968 (M. Huglo), 90. — IMBERTY (Michel), *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant*, Paris, Klincsieck, 1969 (E. Olivier-Bernard), 104. — KIRKENDALE (Warren), *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassic*, Tutzing, Schneider, 1966 (P. Pidoux), 246. — KÖTTER (Eberhard), *Der Einfluss übertragungstechnischer Faktoren auf das Musikhören*, Cologne, A. Volk, 1968 (J. Gribenski), 89. — MOTTE-HABER (Helga de la), *Ein Betrag zur Klassification musikalischer Rhythmen. Experimentalpsychologische Untersuchungen*, Cologne, A. Volk, 1968 (J. Gribenski), 86. — NOSKE (Frits), *Forma formans*, Amsterdam, F. Knuf, 1969 (F. Lesure), 245. — SALMEN (Walter), *Haus-und Kammermusik*, Leipzig (*Musikgeschichte in Bildern*, Band IV), 1969 (A.-P. de Mirimonde), 247. — SCHWEIZER (Klaus), *Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs*, Stuttgart, 1970 (G. Gubisch), 250. — SMITS VAN WAESBERGHE (Joseph), *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittel-alter*, Leipzig, 1969 (M. Huglo), 232. — SPIESS (Lincoln) and STANFORD (Thomas), *An Introduction to certain Mexicain Musical Archives*, Detroit, Information Coordinators, 1969 (L. H. Corrêa de Azevedo), 244. — TAYLOR (Ronald J.), *The Art of the Minnesinger, Songs of the thirteenth century transcribed and edited with textual and musical commentaries*, Cardiff, University of Wales Press, 1968 (J. Maillard), 237. — YOUNG (Irwin), *The Practica Musicae of Franchinus Gafurius*, translated and edited with musical transcriptions, Madison, University of Wisconsin Press, 1969 (M. Huglo), 95. — ZARLINO (Gioseffo), *The Art of counterpoint*. Part three of *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, translated by G. Marco and C. V. Palisca, New Haven and London, Yale University Press, 1968 (D. Launay), 240.

II. MUSIQUE. — BESARD (J. B.), *Œuvres pour luth seul*. Ed. et transcription par A. Souris, Paris, C.N.R.S., 1969 (A. Verchaly), 105. — BODIN DE BOISMORTIER (J.), *Sonates pour flûte et clavecin op. 91*, éd. par M. Pincherle, Paris, Heugel (Le Pupitre, nº 20), 1970 (A. Verchaly), 254. — CESTI (Antonio), *Four Chamber Duets* ed. by D. L. Burrows, Madison, 1969 (A. Verchaly), 107. — CONÇEICÃO (Fr. Roque da), *Livro de obras de orgão*, transcriçāo e estudo de K. Speer, Lisbonne, Fondation Gulbenkian, 1967 (G. Bourligueux), 109. — DAGINCOUR (François), *Pièces de clavecin*. Edition par H. Ferguson, Paris, Heugel (Le Pupitre, nº 12), 1969 (A.-M. Beckensteiner), 107. — HOCHBRUCKER (Ch.), *Sonate nº 6 en sol majeur (1762) pour harpe* et KRUMPHOLZ (J.-B.), *Trois Préludes pour harpe*. Restitution et révision par F. Vernillat, Paris, Les Éditions ouvrières, 1969 (A. Verchaly), 111. — LINDEMAN (L. M.), Faksimileutgave. *Aeldre og nyere norske Fjeldmelodier* samlede og bearbeidede for pianoforte, Oslo, Universitetsforlaget, 1963 (S. Wallon), 112. — SCARLATTI (Alessandro), *Due Cantate per soprano, archi e basso continuo*, ed. L. Bettarini, Milan, 1969 (A. Verchaly), 109.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES 256
SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ 259
COMPTES DE LA SOCIÉTÉ (année 1969) 264

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 2331). — 1971.

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

Ces publications comprennent trois séries : 1° **Monuments de la Musique ancienne ; 2° Documents et Catalogues ;** 3° **Études.**

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et publiés par** YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925, rééd. 1965)................ 30 F.

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven,** recueillies et publ. par G. de SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926).................................. 25 F.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,** recueils originaux transcrits et publiés par ADRIENNE MAIRY, avec une introduction de LIONEL DE LA LAURENCIE et une étude des sources par G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929).............. *(Épuisé).*

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues,** transcription du 3e livre d'orgue édité par ATTAINGNANT (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930, rééd. 1968) .... 30 F.

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier,** publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr. BOSSE, R. NANTEUIL et E. LESUEUR du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par ANDRÉ TESSIER. Etude artistique du manuscrit par JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché)................................. 30 F.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux,** transcription du texte par ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933)............................... *(Épuisé).*

TOME VIII. — **Pièces de clavecin,** composées par J.-H. D'ANGLEBERT, publiées par M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché)........................... *(Épuisé).*

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates** de J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935, rééd. 1969) (broché).................... 40 F.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché)........................ *(Épuisé).*

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano** de BOIELDIEU, choix publié par G. FAVRE, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).
TOME I (avec introduction historique et musique) (broché)....... *(Épuisé).*
TOME II (musique) (broché).. 30 F.

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue** de GILLES JULLIEN, publié avec une introduction de N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1952) (relié)................................ 40 F.
(broché) .... 35 F.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue** de GUILLAUME-GABRIEL NIVERS, publié par N. DUFOURCQ.
1 volume in-4° raisin (1958) (relié)........................... 40 F.
(broché)........................... 35 F.

TOME XV. — **Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci** (1177 [78]-1236), édition musicale critique avec introduction et commentaires de JACQUES CHAILLEY.
1 volume in-4° raisin (1959) (broché)........................... 65 F.

TOME XVI. — **Airs de Cour pour voix et luth** (1603-1643), transcription avec une introduction et des commentaires par A. VERCHALY.
1 volume in-4° raisin (1961) (broché)........................... 65 F.

TOME XVII. — **Anthologie du Motet latin polyphonique en France** (1609-1661), transcription avec une introduction et des commentaires par D. LAUNAY.
1 volume in-4° raisin (1963)........................... 50 F.

TOME XVIII. — **Petites pièces d'orgue de Mathieu Lanes**, transcrites et restituées par N. DUFOURCQ, J. ALAUX, R. HUGON et R. MACHARD.
1 volume in 4°, raisin (1970)........................... 50 F

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du XVIIIe siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par LIONEL DE LA LAURENCIE.
Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931)........................... 35 F.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**
Un volume in-4°, broché (1932-1933)........................... 25 F.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français, extraits des archives et des bibliothèques (XIVe-XVIIIe siècles), publiés avec une introduction et des notes** par N. DUFOURCQ.
Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, (1934-1935)........... *(Épuisé)*

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. DE LA LAURENCIE et A. GASTOUÉ.
Un volume in-4°, broché (1936)........................... *(Épuisé)*

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle**, par G. THIBAULT et L. PERCEAU.
1 volume in-4°, broché, avec *supplément musical* (1942)............ *(Épuisé)*

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. LESURE et G. THIBAULT.
1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément........................... 50 F.

TOME X. — **La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)** par M. BRIQUET.
1 volume in-4°, broché (1961)........................... 15 F.

TOME XI. — **Les facteurs de clavecins parisiens. Notices biographiques et documents (1550-1793)**, publié avec une introduction par Colombe SAMOYAULT-VERLET.
1 volume in-4° broché (1966)........................... 35 F.

TOME XII. — **Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)**, par F. LESURE.
1 volume in 4° broché (1969)........................... 35 F.

TOME XIII. — **Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIIIe siècle** par S. MILLIOT.
1 volume in 4° broché (1970)........................... 45 F.

III. Etudes

TOME I. — **Les Chansons de Clément Marot**, étude historique et bibliographique, par Jean ROLLIN.
1 volume in-4° couronne, broché (1951)........................... 25 F.

***

Index général de la Revue de Musicologie (1917-1966). 1 vol. in-4°, 42 p. ... 7 F.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et Cie, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

L. GUICHARD (éd.), Wagner (Richard et Cosima), *Lettres à Judith Gautier*, Paris, Gallimard, 1964.
N. BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400-1530)*, Paris, Gallimard, 1964.
J. CHAILLEY, *Alia musica (traité de musique du IXe s.). Édition critique*, Paris, C.D.U. 1965.
M. ANTOINE, *Henry Desmarest (1661-1741)*, Paris, Picard, 1965.
Y. de BROSSARD, *Musiciens de Paris, 1535-1792*, Idem, 1965.
Y. TIENOT, *Chabrier par lui-même et par ses intimes*, Paris, Lemoine, 1965.
J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIIe siècle*, Paris, A. et J. Picard, 1965.
M. PINCHERLE, *Le violon*, Paris, P.U.F., Collection « Que sais-je ? », 1966, n° 1196.
G. FAVRE, *Écrits sur la musique et l'éducation musicale*, Paris, Durand, 1966.
F. LESURE, *Musica e società*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1966.
I. ADLER, *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 2 vol., Paris, Mouton, 1966.
J. CHAILLEY, *Expliquer l'Harmonie ?*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
J. CHAILLEY, *La musique et le signe*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
G. GOURDET, *Les instruments à vent*, Paris, P.U.F., 1967.
J. GALLOIS, *Ernest Chausson*. Paris, Seghers, 1967.
J. GERGELY, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1967.
J. GARDIEN, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne*, Dijon, l'Arche d'or, 1967.
M. GARROS et S. WALLON, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, Kassel, Bärenreiter, 1967.
Y. TIENOT, *Brahms*, Paris, H. Lemoine, 1968.
J. MAILLARD, *Un roi-trouvère du XIIIe siècle : Charles d'Anjou*, American Institute of Musicology, 1967.
F. VERNILLAT et J. CHARPENTREAU, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, 1968.
J. CHAILLEY, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, Paris, Robert Laffont, 1968.
A. SCHAEFFNER, *Origines des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1968 (*réimpression*).
N. DUFOURCQ, M. BENOIT et B. GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'Histoire de la musique*, Paris, P. U. F., Collection « que sais-je ? », n° 1333, 1969.
G. FAVRE, *L'œuvre de Paul Dukas*, Paris, Durand et Cie, 1969.
F. RAUGEL, *les grandes orgues et les organistes de la basilique de Saint-Quentin*, Paris, Ploix, 1969.
J.-M. GUILCHER, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co., 1969.
A. DOMMEL-DIENY, *L'Analyse harmonique en exemples*, T. V. de l'*Harmonie vivante*, 2e fascicule : *8 Préludes et Fugues du Clavecin bien tempéré* et 7e fascicule : *Chopin*, Paris, Éd. mus. transatlantiques, Paris, 1968 et 1970.
N. DUFOURCQ, *La musique française*, Paris, A. et J. Picard, 1970 (éd. revue et augmentée).
F. NOSKE, *French song from Berlioz to Duparc* (2e éd. revised), New York, Dover, 1970.
N. DUFOURCQ, *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, A. et J. Picard, 1970.